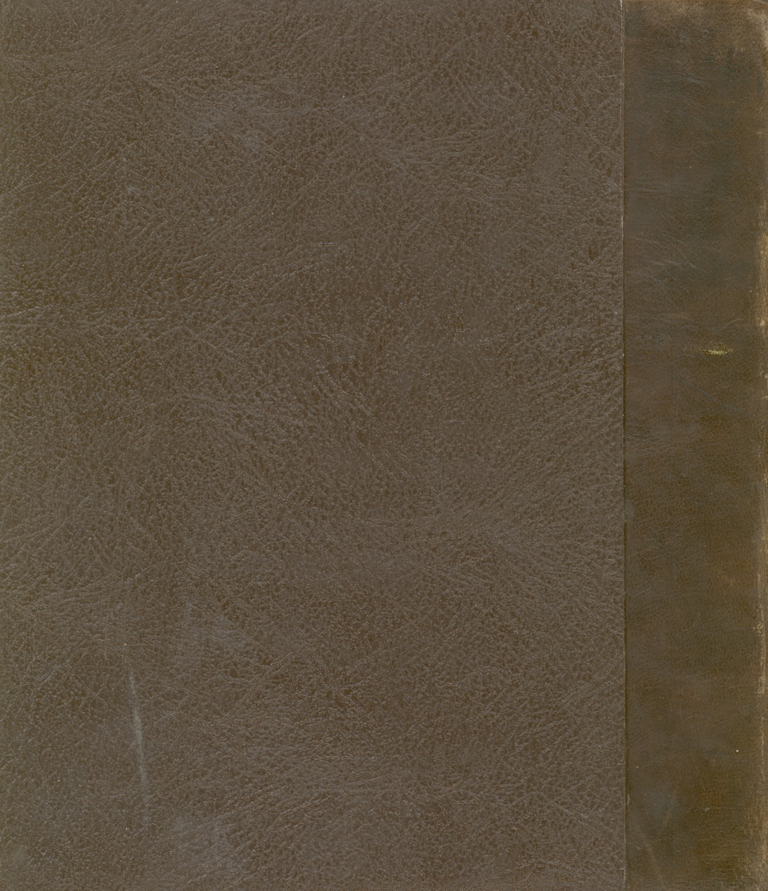
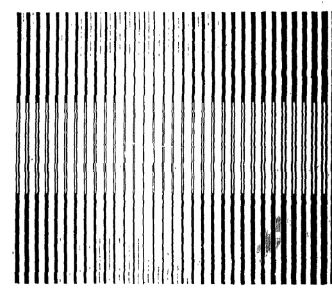




العدد الأول ● يناير ١٩٩٦

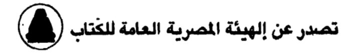




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن إلهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار، الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٠ درهما اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص . ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



العدد الأول • يناير ١٩٩٦ م • شعبان ١٤١٦ هـ

هـــذا العـــدد

أحمد عبد المعطى حجازى

هل نحن على أبواب نهضة ثقافية؟



اليوم وقد ودعنا عامًا راحلا واستقبلنا عاما وليدا، هل نرى أنفسنا على أبواب نهضة جديدة للثقافة المصرية؟

المؤكد أن صور الأزمة لا صور النهضة هى ما نلمسه حتى الآن ونقطع بوجوده.

وأنا لا استخدم كلمة الأزمة جزافا، ولا أخلط بينها وبين العقبات العارضة والمشاكل الجزئية العابرة. فحين تتعرض السينما لمنافسة قوية من التليفزيون تتسبب فى إفلاس شركة أو تؤدى إلى تناقص عدد الأفلام المنتجة أو تغرى بإنتاج أفلام هابطة تتملق العواطف الساذجة أو الرغبات الرخيصة، فهذه مشكلة نعرف سببها المباشر، ونعانى منها فى فن واحد، ونستطيع بالتالى أن نواجهها ونحد من آثارها السلبية. أما إذا حوصرت صناعة السينما وضيق عليها الخناق بمنافسة المحطات التليفزيونية المحلية والأجنبية، و إفلاس المنتجين، وتخلى الدولة، وانفضاض الجمهور، وتمكن الموزعين فى الإنتاج من الألف إلى الياء، وتحفز المتشددين، وتطفل طلاب الكسب السريع المتاجرين بكل شىء المستعدين للتضحية بأى قيمة - إذا كانت صناعة السينما محاصرة بهؤلاء جميعا، وإذا كان هذا الحصار قد بدأ منذ عشرين عاما وظل يضيق سنة بعد أخرى، فنحن فى هذه الحالة أمام أزمة خانقة توالت آثارها المدمرة على السينما المصرية كما وكيفا. فالإنتاج

الذى كان يتجاوز مائة فيلم فى العام هبط إلى أقل من العشرين. وهو مع قلته ورغم مايبذله بعض السينمائيين المصريين من جهود مخلصة لا يرضى الجمهور، ولا يقنع النقاد، ولا يكسب الاعتراف فى الداخل أو فى الخارج.



وليست حال المسرح المصرى أفضل من حال السينما المصرية، بل هى هى أو أسوأ.

لقد تتبعت عروض مسارح الدولة خلال الأعوام الخمسة الماضية فلم أقف، ولم يقف غيرى، إلا عند عرضين أو ثلاثة. ولقد فقد المسرح المصرى الجاد معظم نجومه ولم يفلح فى خلق جيل جديد، لأن المواهب الجديدة أصبحت تفر إلى المسلسلات التليفزيونية تجد فيها الثروة والشهرة. وكما فقد المسرح نجومه فقد كتابه وفقد جمهوره. بل لقد فقدت دور العرض المسرحى أجهزتها ومعداتها الفنية، وتحولت إلى خرائب ومخازن للقمامة والبقايا المستهلكة والمخلفات البالية التى وجد منها الأستاذ سامى خشبة الرئيس الجديد لهيئة المسرح ثلاثة وعشرين طنا فى مسرح واحد. وما خفى كان أعظم!



فإذا نظرنا للحركة الأدبية وحركة النشر فسوف نجد شعراء وقصاصين وروائيين ونقادا أفرادا، لكننا لن نجد تيارات واضحة أو أجيالا متحاورة أو حركة نامية مطردة. نعم، هناك نشاط فى الرواية والقصة، لكن الكتابة المسرحية نادرة ضعيفة، والشعر مضطرب متهافت، والمتابعة النقدية تكاد تكون معدومة، والترجمة فوضى لا تهتدى بخطة، ولا تلتزم بأى نظام يضمن حسن اختيار المادة المترجمة أو نقلها بأمانة فى لغة عربية صحيحة فصيحة. والنقص واضح فاضح فى الفكر الفلسفى والفكر العلمى. مفكرو العالم، ومراكز المعلومات والجامعات، والمؤسسات العلمية المختلفة تراجع ماركس، وتعيد الاعتبار لأرسطو، وترصد كل كبيرة وصغيرة فى تطور الظواهر الدينية والقومية، وتتنبأ بصراعات المستقبل هل ستكون بين شرق وغرب، أم بين شمال وجنوب، أم بين حضارات وحضارات؟ هل يستطيع البشر أن يعيشوا بلا عقيدة كما هى حالهم الآن، أم لابد لهم من عقيدة؟ وما هى عقيدة البشر فى القرن القادم؟ ولقد انتقل المفكرون والعلماء من اليقين العلمى إلى اللايقين العلمى، وهو موقف يختلف عن إنكار العلم، كما انتقلوا من الفيزيقا إلى الميتافيزيقا، لا عودة منهم إلى ميتافيزيقا الماضى بل تقدما إلى ميتافيزيقا المستقبل. فأين نحن من هذا كله؟ نحن لا نتابع شيئا منه حتى فى مجرد عرض أو تلخيص.

ولقد طرح الصحفيون علىّ سؤالهم الذى يطرحونه كل عام عن أهم الكتب التى صدرت عندنا فى العام المنصرم، فلم أجد إلا عناوين قليلة هى التى نستطيع أن نشير إليها فى هذا الفراغ الموحش العريض.

ولقد حاولنا أن نعوض قلة الإنتاج وضعفه بالمهرجانات والمؤتمرات التى تكاثرت تكاثرا ملحوظا، لكن محصولها قليل محدود. فنحن نقيم المهرجان أو المؤتمر دون أن نحدد هدفنا بوضوح. ثم لا نستعد لإقامته استعدادا كافيا، ثم لا ندقق فى أسماء المشاركين ونغلب الاعتبارات الشخصية على الاعتبارات الموضوعية العلمية.

فإذا كانت هذه هى صورة الثقافة فنحن فى أزمة لا فى نهضة.



غير أن هذه الصورة ليست كل ما نلمسه الآن. فهناك عناصر أخرى تبرر السؤال المطروح فى بداية هذه الكلمة. هل نحن على أبواب نهضة ثقافية جديدة؟

وأول عنصر من العناصر التى تبرر السؤال أننا أصبحنا نعترف بوجود أزمة، وأصبحنا نبحث لهذه الأزمة عن مخارج. ومنذ شهرين عين رئيس جديد لهيئة المسرح، وبدأ المسرح الحديث والمسرح القومى موسمهما الجديد بمسرحيتين جديدتين، أولاهما هى مسرحية «الجنزير» **لمحمد سلماوى**، والأخرى «الساحرة» **ليسرى الجندى**.

وفى الشهر الماضى نظمت جريدة «الأهرام» ندوة واسعة لمناقشة أوضاع السينما العربية حضرها عدد كبير من السينمائيين، والفنانين، والنقاد، ورجال الأعمال، ورجال المصارف، والمسئولين فى وزارة الثقافة وعلى رأسهم الأستاذ **فاروق حسنى** وزير الثقافة.

وفى العام الماضى انتعشت حركة النشر،فصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب سلسلة «القراءة للجميع» التى حققت نجاحا مذهلا، فقد بلغ متوسط التوزيع مائة ألف نسخة من كل كتاب، وهناك كتاب واحد منها هو «شخصية مصر» **لجمال حمدان**، طبعت منه طبعتان متواليتان بلغ مجموع نسخهما ثلاثمائة ألف نسخة نفدت جميعا فى بضعة أيام. وكذلك نجحت السلاسل الصادرة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، خاصة «كتابات نقدية» و«آفاق الترجمة» التى تنفد فور طرحها فى الأسواق.

وفى العام الماضى حصد الفنانون التشكيليون المصريون عدة جوائز أهمها جائزة «الأسد الذهبى» من مهرجان فينيسيا الدولى، واعيد افتتاح متحف **محمود محمد خليل**.

وفى العام الماضى والعام الأسبق استقلت «دار الكتب المصرية» من جديد، وافتتحت «مكتبة القاهرة» وبعدها «مكتبة مبارك»، وتحولت الدور الثلاث إلى مراكز كبرى لنشاط ثقافى متنوع.

وفى العام الماضى دبت الحياة فى المجلس الأعلى للثقافة الذى أخرجه أمينه العام الجديد **جابر عصفور** من عزلته وجموده، ودفع به فى قلب النشاط الثقافى، بالندوات الكبرى التى أقامها، والكتب التى أصدرها، والمشاركة الفعالة فى الأحداث والمناسبات القومية.

وفى العام الماضى اكتشفت مقبرة أبناء رمسيس، وهو حدث ثقافى تصدر أحداث هذا العام فى عدة صحف ومجلات أجنبية، وجدت الجهات المسؤولة فى تأمين المناطق الأثرية، وتعقب اللصوص والمهربين.

وفى نهاية العام الماضى قررت منظمة اليونسكو اعتبار القاهرة عاصمة ثقافية للعالم العربى خلال عام ١٩٩٦، كما اعتبرت مدينة سالونيك فى اليونان عاصمة ثقافية لأوربا خلال العام ذاته. وهناك بالطبع فرق كبير بين ما تمثله القاهرة فى الثقافة العربية، وما تمثله سالونيك فى الثقافة الأوروبية، فالثقافة العربية ثقافة قومية مشتركة، فالدور الذى تلعبه القاهرة فيها، أو سوى القاهرة من العواصم العربية دور دائم مستمر. أما الثقافة الأوروبية فهى ثقافات قومية مختلفة لا تجتمع إلا بقرار فى مكان معين وزمن محدود. ولا شك أن منظمة اليونسكو تدرك هذا الفرق، وإنما جاء قرارها اعترافا بالدور الذى تلعبه القاهرة فى الثقافة العربية، وإشارة للبدء فى نشاط ثقافى عربي مكثف مشترك تحتضنه القاهرة فى هذا العام الجديد.



نحن إذن أمام عناصر إيجابية تتفتح فى قلب الأزمة، وتنتقل من ميدان إلى ميدان، مما يوحى بأننا قد نكون على أبواب نهضة ثقافية جديدة.

هذه النهضة ليست إلا مجرد احتمال ممكن، نستطيع بالوعى والتخطيط والعمل الجاد المخلص أن نحوله إلى واقع متحقق، وإلا فسوف تستمر الأزمة وتتفاقم إلى الحد الذى تقضى فيه على كل أمل فى النهوض من جديد فى هذا العام الجديد، إما أن تكسب النهضة أرضا جديدة، وإما أن تخسر كل شئ. ونحن فى أشد الحاجة إلى هذه النهضة، لا لكى تكون لنا ثقافة حية فحسب، بل لكى تكون لنا بهذه الثقافة حياة كريمة تليق بالإنسان بعد سبعين قرنا من اختراع الكتابة!.

عبد المنعم تليمة



العقل يعلو

فى: إبراهيم بيومى مدكور
١٩٠٢ ــــ ١٩٩٥ م

إن الرائد لا يكذب أهله .

ولقد كان **إبراهيم بيومى مدكور** - اتسع له جوار ربه - رائداً .

وفى مطالع النهضات تتفتح الريادات فى كل المجالات، ثم ترى الرائد الواحد يتفتح فى أكثر من مجال من هذه المجالات. ترى الواحد من الرواد طليعة فى العمل العام بآفاقه الإصلاحية العريضة تربوية واجتماعية وسياسية وعلمية وإبداعية. ترى الواحد منهم رئيساً من رؤساء صناعته، ثم تراه مبدعاً فى غير صناعته من الصناعات. وتاريخ نهضتنا فى هذه العصور الحديثة يصادق على ما سلف ويشهد له. الم تر إلى الجيلين الأولين من رواد هذه النهضة : كان الرجل منهم يبذل عمره بروح الجهاد والشهادة، ينفق ساعات يومه فى توجيه العمل العام كأنه يموت غداً، وينفق السنوات ذوات العدد فى تأصيل ما يبقى من عمل كأنه يعيش أبداً! كان من بينهم من حمل ألوية تجديد الأصيل، ومن حمل ألوية تأصيل الجديد ثم، كانوا أجمعين يداً واحدة تحمل لواء واحداً، هو الأعلى والأخلد؛ لواء الوطن .

وتربى **إبراهيم بيومى مدكور** فى ذلك المناخ الناهض، على ما تربت عليه طلائع النهوض: أخذ العلم الموروث على أصوله، فحفظ القرآن الكريم ودرس معانيه فى الكتاب والمدرسة الأولية بقريته - من أعمال إقليم الجيزة - ثم أوغل فى هذا العلم على أشياخ الأزهر الشريف ومدرسة القضاء الشرعى ومدرسة دار العلوم، وختم هذه المرحلة الأولى مع العلوم العربية والدينية سنة ١٩٢٧ م .

ثم أخذ العلم الحديث على أصوله - فى فرنسا - فدرس اللغات القديمة والحديثة والآداب والقانون وتخصص فى الفلسفة الإسلامية حتى صار عمله العمدة عن الفارابى أصلاً تعتد به الدوائر العلمية إلىَ اليوم، وختم هذه المرحلة الثانية مع العلوم والمناهج العصرية سنة ١٩٣٥م.

هكذا عاد إلى بلاده، مزوداً بخير الزاد، فمد يده إلى أيدى المجاهدين الذين يحملون اللواء الأرفع .

فإذا التمست جامعاً لعمله العام، فقل إن الرجل هو : المصلح . وإذا التمستَ فروعاً لهذا الجامع، فهى الأساس فى إصلاح التعليم، والعصرية فى إصلاح الادارة، والعدالة فى إصلاح المجتمع . نظر - فى الفرع الأول : إصلاح التعليم - فرأى فى اللغة جوهراً فرداً لكل عمل جاد هنا، فنذر نفسه للإصلاح اللغوى. راقب التيسر فى تعليم اللغة، وشارك فى تحديد الطرائق التعبيرية والأساليب العملية والبيانية . واشتغل فى هذا الأمر خمسين سنة، عضواً بمجمع اللغة، فامينا عاماً، فرئيساً بعد طه حسين . ونظر - فى الفرع الثانى: إصلاح الإدارة - فرأى التحديث الإدارى أساس كل مجتمع عصرى، وأساس كل نهوض مصرى، فتوفر على درس الأمر درساً منهجياً منظماً وخرج على الناس بسفر جليل فى الإدارة العصرية . وأرادت حركة ٢٣ يولية أن توظف خطته ونتائج بحثه، فأسندت إليه رئاسة مجالس قومية استحدثت للخدمات والإنتاج، بيد أن هوج الرياح السياسية السامة - سنوات ٥٢ / ٥٣ / ١٩٥٤م عصفت بآماله فى هذا الشأن، فآثر الاعتزال، ولسان حاله يقول للبيت رب يحميه . ونظر - فى الفرع الثالث : إصلاح المجتمع - فرأى العدالة غاية رفيعة للبناء الاجتماعى المنشود، ففكر ودبر واحتشد ، وخرج على الناس بفكر إصلاحى اجتماعى مضىء . وجاهد ليجعل فكره فى هذا الشأن صيغة عامة قانونية ودستورية وسياسية، وخاض فى هذا السبيل معارك سياسية مشهورة مشهودة، عضواً برلمانيا جهيراً بمجلس الشيوخ. ولما تولى وزارة الشئون الاجتماعية رنت عيناه إلى بعيد، وهفا قلبه إلى الأفق المديد، بيد أنه لم يصل إلى شىء مما طمحت إليه نفسه الكبيرة وروحه العالية؛ فقرر اعتزال العمل العام جملة، ولاذ - فى العقود الأربعة الأخيرة - بعمله الفكرى والعلمى .

فإذا التمست جامعاً لعمله الفكرى والعلمى، فقل إن الرجل هو : المعلم المؤسس .

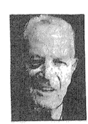
إنه - غير مدافع - مؤسس المدرسة العقلانية فى كتابة تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية . كانت كتابة هذا التاريخ تنصرف فى دوائر الاستشراق، إلى التوكيد على أن مفكرى العرب قد نقلوا منطق ارسطو واتخذوه أداة لتأسيس علوم العربية، وماعدا ذلك - من الفلسفة العربية الإسلامية - فجوانب شرعية دينية خالصه لا تقع على أرض الفكر الفلسفى، أو جوانب تصوفية منقولة من الحضارات القديمة، أو أمشاج وأخلاط من فكر يونان وغيره . حدد مدكور خطوطاً عريضة تصلح مهاداً لتأريخ عقلانى للفلسفة العربية الإسلامية، وصاغ هذه الخطوط فى عمله الباقى (فى الفلسفة الإسلامية : منهج وتطبيقه). وواصل عمله فى إنضاج تلك الخطوط وتعميقها فى مساهماته العريضة لتحقيق عمل ابن سينا والغزالى والقاضى عبد الجبار ومحى

الدين بن عربى وابن رشد وابن خلدون وغيرهم من أئمة الفلسفة العربية الإسلامية، وفى المؤتمرات الفلسفية العربية والعالمية، وفى توجيه مئات الدارسين ... الخ كشف مدكور فى كل عمله العلمىّ عن صور من المنطق أبدعها العقل العربى الإسلامى، وعن مجالات للنظر وإعمال العقل فتح أبوابها ذلك العقل، وعن بذور للمنهج التجريبى الذى اتخذ صيغته الناضجة فى عمل مفكرى النهضة الأوروبية بعد ذلك .

إن مؤرخ نهوضنا الحديث لابد أن يقف طويلاً عند عمل إبراهيمْ بيومى مدكور ، فهذا العمل - عاماً وعلمياً - من أعمدة هذا النهوض وأصوله الباقية .



حسن طلب



إبراهيم مدكور: لا لقدسية اللغة لا لقدسية التاريخ

لم يترك لنا العلم الجليل الراحل **إبراهيم مدكور** من المؤلفات عبر حياته الخصبة المديدة بطول قرننا هذا، إلا ما يمكن أن تستوفيه أصابع اليدين عداً، ومع ذلك فقد كان بأدواره المتنوعة سياسيا واجتماعيا وثقافيا، صاحب قامة عالية لاتدانيها قامة أخرى لهؤلاء الذين يغرقوننا بعشرات الكتب والمصنفات دون أن يضيفوا غير أضغاث من النقول، وما أصدق الشاعر الذى ذكرنا من قديم بأن «بغاث الطير أكثرها فراخا»!.

ولاتكاد اهتمامات **إبراهيم مدكور** المتشعبة ومساهماته الموزعة على مجالات عدة، تترك لنا فرصة للإلمام بها كلها فى سياق كهذا؛ فمن الخير إذن أن نقف عند جانب واحد من جوانب هذه الشخصية الفذة الفريدة، هو مجال الفلسفة ، التى درسها فى فرنسا وحصل فيها على دكتوراه الدولة، ثم عاد ليصبح أستاذا لها فى جامعة القاهرة، لينتشر تلاميذه فى ربوع العالم الإسلامى والعربى، ولتتخرج على يديه أفواج من حملة الماجستير والدكتوراه فى الفلسفة الإسلامية التى تخصص فيها.

ولعله من الخير أيضا، قبل أن يأخذنا الحديث عن الجانب الفلسفى فى شخصية **إبراهيم مدكور**، أن نشير إلى أن هذا الجانب فى شخصيته لم يكن منفصلا حال عن غيره من الجوانب، فقد كان هناك خيط واضح ينتظم التنوع فى النشاط بحيث لانكاد نجد فارقا يذكر فى الرؤية والمنهج بين المصلح الاجتماعى والأستاذ الجامعى وعضو البرلمان ورئيس مجمع اللغة العربية فى شخصية الرجل، ففى هذه الأدوار كلها كان للرجل نهج عقلى واضح، وكانت له رؤية مستنيرة واثقة، وكان له

انحياز حاسم إلى قيم التطور والتغيير ، في مواجهة الجمود والثبات؛ فلم يكن غريبا بعد هذا كله أن نجد مواقف الرجل يفسر بعضها بعضا ويقود إليه؛ فموقفه من اللغة شديد الارتباط بمواقفه من الأدب و الفلسفة والدين والإصلاح الإداري.

ننظر إلى موقفه من اللغة مثلا، فنجده يتسلح برؤية عقلانية تستجيب للواقع وتنحاز إلى الحاضر، فلا غرابة إذن في أن يقف ضد هالة القداسة التي يحاول المتزمتون إضفاءها على اللغة فيحولون دون تجديدها ويجافون بينها وبين روح العصر؛ وحديثه في ذلك حاسم لايحتمل التردد، خاصة حين ينظر إلى هذه القداسة على أنها قد «وقفت كثيرا في طريق الإصلاح والتجديد، واعترضت سبل النمو والتطور، فقيل بالحرام والحلال في أمور تتصل بمتن اللغة وأساليبها وكتابتها ورسمها، كما قيل بهما في الحكم على أقوال الناس وأفعالهم، ومع هذا فالزمن يسير، ولا بد أن تسير اللغة معه» (١).

وقد كان من الطبيعي في ظل هذه الرؤية العقلانية، أن يرجع هذه النزعة الدينية المتطرفة في النظر إلى اللغة إلى عمى العقول وضيقها وانغلاقها، فيوم أن ضاقت العقول «بدأ التحليل والتحريم، فأصبح التعريب ممنوعا، وحرم الوضع على المتأخرين»(٢)

هذه الروح الواقعية المسلحة برؤية عقلية مستنيرة في النظر إلى قضايا اللغة، نجدها أيضا في النظر إلى قضايا الأدب؛ ويكفينا في هذا المقام أن نذكر إطراء **مدكور** لأعمال **نجيب محفوظ** الأولى خاصة ثلاثيته الفرعونية، قبل النقلة الواسعة التي قفز فيها فجأة من ممفيس وطيبة إلى الفجالة والدقي؛ ولم يخف الرجل إعجابه أيضا بأعمال **نجيب محفوظ** التالية، خاصة (خان الخليلي) فقد وجد فنه القصصي مبعث تقدير واستحسان، وإن كان في أسلوبه ما يدعو إلى النقد والملاحظة. ويتضح نهجه العقلاني المتحرر بصورة أدق في موقفه من الشعر فقد شهد الرجل ثورة الشعر الحر في أوج مدها، وكان آنذاك شيخا قد ناهز الستين، ومع ذلك لم نره يضيق بها كما ضاق بها زملاء له معروفون ، ولم يقف مثلهم في مواجهة التجديد، بل نادى صراحة بأن «قضية الشعر الحر غير ذات موضوع، إذ ليس ثمة من ينكر على الشاعر حقه في الابتكار والاختراع، ولا من يضيق عليه حريته مادام لايحول الشعر إلى نثر مرسل أو مقيد»(٣). ومع أن **إبراهيم مدكور** كان يؤمن بأن الموسيقى عنصر أساسي في الشعر لايجوز استبعاده بحال، فإن إيمانه هذا لم يجعله يقيد حرية الشاعر لحساب الالتزام بنظام موسيقي موروث «فالعروضيون عنده لم يستوعبوا النغمات كلها، وباب الجديد فيها فسيح ومفتوح دائما»(٤)، والشعر عنده «يتطور في لفظه ومعناه كما يتطور في أخيلته ومبناه»(٥)؛ فلا قيد إذن على حرية الشاعر إلا إذا أفسد الشعر بتجريده من أهم عنصر فيه وهو الإيقاع، فالشعر إن فاته الوزن والنغم، فلاسبيل إلى التفرقة بينه وبين النثر»(٦).

إن الحرية التي دافع عنها **مدكور** في مجال التجديد اللغوي لكي نتمكن من مسايرة العصر، هي ذاتها الحرية التي كان يطلبها للفنان إلى الحد الذي جعله يقول صراحة إن الحرية هي أعز شيء لدى الأديب والفنان(٧)، وعليه أن يمارس هذه الحرية حتى لو خرج أحيانا على بعض قيود النحو واللغة، «فربما فتح خروجه بابا لنحو

ولغة جديدين»[8]؛ ولاخوف على الفن من الحرية أن يسيء الأدعياء استغلالها، فالأدعياء موجودون فى كل عصر ولاخوف أيضا عليه من الصراع المستمر بين المجددين والمقلدين، فتاريخ الفن يعلمنا أنه «حركة دائمة بين الجمود والطلاقة، بين المحافظة والتجديد، بين الاتباع والإبداع »[9].

وإذا شئنا أن ننتقل من اللغة والأدب إلى الدين والعقيدة، لم نجد غير هذه الرؤية العقلانية المتحررة التى استطاع مدكور من خلالها أن يفطن إلى أن الأديان تخاطب القلوب قبل أن تخاطب العقول [10] ولذا فإنه «من الجهل بطبيعة الأديان أن يقال أن تعاليمها مصوغة فى قوالب منطقية ولغة عقلية بحتة [11]»؛ وأول ما يمكن أن نستنتجه من ذلك هو أن للعقل لغة وللدين لغة أخرى ينبغى أن نميز بينها وبين لغة العقل؛ وفى لغة العقل لامجال للخيال والخرافة، بينما لانجد فى أية عقيدة سوى «خيال ألبس أحيانا ثوب الحقيقة، وما هذا الخيال وتلك الحقيقة إلا صرح كثيرا ما شدناه بأنفسنا لأنفسنا، كى نكمل ما فى عالم الواقع من نقص، ونحقق بعض مانصبو إليه من ميول وآمال»[12]، إن لغة الدين فى التحليل الأخير لغة رمزية تستثير الخيال وتلهب العواطف ، ولذا كان العنصر الأساسى الفاعل فيها هو الطقوس والشعائر التى تستطيع أن تؤثر فى الجماهير وتصل بهم إلى ذروة الانفعال، تماما كما هو الحال فى السياسة[13]؛ وهكذا تلتقى الأساطير الدينية والسياسية فى النهاية على صعيد واحد.

لم يتنكر مدكور لهذا النهج العقلانى المستنير وهو يقوم بدوره الفلسفى باحثا وأستاذا ومؤلفا، بل إننا نستطيع أن نلمس كيف تجسدت رؤاه العقلانية فى هذا المجال أكثر مما نستطيع فى أى مجال آخر؛ ولا غرابة فى ذلك، فهو أحد الرواد الذين أخذوا على عاتقهم أن ينظروا فى الموروث الثقافى لينقوه من الشوائب التى عكرته سواء بسبب تعصب بعض المستشرقين وضيق أفقهم، أو بسبب تزمت المتعصبين ودعاة الجمود من العرب والمسلمين. وليس مدكور فى هذا السياق غير واحد من طليعة الجنود المخلصين من كتيبة النهضة المصرية المعاصرة، الذين حملوا راية العقل فى مواجهة الخرافة، والعلم فى مواجهة الجهل حتى وهم يدرسون التراث وينقبون عن جواهره المضيئة، سواء فى مجال التاريخ الثقافى كما فعل أحمد أمين فى موسوعته، أو فى التاريخ الأدبى كما فعل طه حسين، أو فى تاريخ الفلسفة كما فعل مصطفى عبدالرازق، ومعه إبراهيم مدكور؛ إذ أصدر الأول كتابه (تمهيد فى تاريخ الفلسفة الإسلامية) عام ١٩٢٤، وبعده بسنوات أصدر الثانى كتابه (فى الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق). وكلاهما من الكتب الرائدة التى لاتزال حتى الآن مرجعا أول فى بابها.

لم يكن عمل مدكور فى الفلسفة الإسلامية إلا إرساء لمنهج سبق أن انتهجه من قبل فى السوربون حين تقدم برسالته عن (الفارابى ومنزلته فى الفكر الإسلامى) ، ويقوم هذا المنهج على دعامتين، أولاهما مستمدة من المنهج التاريخى الذى ينقب فى كل فكرة عن أصلها وظروف نشأتها ثم يتتبع تطورها ونموها، لينتهى إلى أثرها فى المدارس والاتجاهات اللاحقة، أما الثانية فتفيد من المنهج المقارن الذى ينطلق من الإيمان بوحدة الثقافة الإنسانية، ويدافع عن اتصالها فى مواجهة

الحدود المصطنعة التى ينادى بها المتعصبون فى كل زمان، يقول مدكور: «انقضى ذلك الزمان الذى كانت تفصل فيه الثقافات العالمية الكبرى بعضها عن بعض وتقام بينها حواجز منيعة لاتسمح باتصال أو تبادل، وأصبحنا نؤمن بأن الحضارات القديمة أخذت وأعطت كما نأخذ اليوم ونعطى، وأن الثقافة الإنسانية ذات موارد متعددة بين شرقية وغربية وما أشبهها بنهر جارٍ تصب فيه فروع مختلفة، وهو فى مجراه يغذى آفاقا جديدة ويبعث طاقات شابة»(١٤). وفى ظل هذه الرؤية تصبح دعاوى الانعزال وشعارات الغزو الثقافى، غير ذات موضوع.

وعلى ذلك، فإن مدكور لم يكن من عبدة المناهج وأسرى حرفيتها، فنحن نراه لا يتبع المنهج التاريخى بالسرف الذى نجده به عند بعض أتباعه، كما لا يطبق المنهج المقارن بالشطط الذى نراه عند المولعين به، فهو لا يقبل من التاريخ إلا ما يقوم عليه دليل عقلى حاسم، ولا يهش إلى المقارنة إلى إذا أوجبها داع لا يمكن رده، وهو كما نادى بنزع قدسية اللغة، ينادى بنزع قدسية التاريخ «فالعيب كل العيب أن يتحول التاريخ إلى مجموعة فروض ليس بينها وبين الواقع صلة، وأن تؤخذ على أنها قضايا مسلمة لا داعى لبحثها ولا محل لمناقشتها، أو أن تمنح قدسية لا مبرر لها، اللهم إلا أنه قد قال بها مؤلف سابق وذهب إليها مؤرخ قديم، وبذا تقف حجر عثرة فى سبيل البحث والدراسة، وتحول دون تقدم العلم وارتقائه»(١٥).

كان مدكور رجل عقل، ولذا فقد كان رجل منهج، وهذا المنهج هو الذى حاول أن يرسى دعائمه بين الدارسين، فلم يقف عند المعارك الشكلية التى افتعلها من لا يقف بهم حولهم إلا عند هذا الحد، مثل المعركة التى دارت رحاها وتدور إلى الآن حول أفضلية اسم (الفلسفة العربية) على (الفلسفة الإسلامية) أو العكس؛ لم يقف مدكور عند هذه المعارك وأمثالها، لأنه رأى أن الأولوية للمنهج والحاكمية للعقل مادمنا على بساط البحث العلمى، ولنا بعد ذلك أن نقول (فلسفة إسلامية) أو (فلسفة عربية)، لأنها فى حقيقة الأمر (فلسفة إسلامية عربية) بحكم الدين الذين نشأت فى بيئته، ثم بحكم اللغة التى كتبت بها، وحينئذ يكون «من العبث أن تثير هذه التسمية أو تلك خلافا أو خصومة، لأنها مظهر من مظاهر شعوبية قديمة بليت بها زمنا حياة المسلمين السياسية، وبرئت منها ما أمكن لحسن الحظ حياتهم العلمية»(١٦).

فى ظل هذا المنهج العقلانى المتحرر حتى من حرفية المنهج وقدسيته، استطاع مدكور أن يقدم لنا رؤية إنسانية شاملة للفلسفة الإسلامية، وسرّ شمولها أنها اتسعت لكى تضم علم الكلام والفلسفة والتصوف فى نسق واحد، فضلا عن العلوم الأخرى من فقه إلى لغة إلى تشريع، كما وسعت رحابتها كل الفرقاء فى المذاهب والنحل الإسلامية، فلا فضل لسنى على شيعى، ولا لمتصوف معتدل على آخر شاطح، إلا بما يقدمه من رؤى جديدة وأفكار أصيلة، ولم يكن الذى جنح بهم الغلو فهدموا الدين وأنكروا النبوة، من أمثال ابن الراوندى وأبى بكر الرازى إلا فلاسفة وأصحاب نظر يجب أن ندرسهم بعيدا عن التعصب فى رأى مدكور، ويجب قبل ذلك أن نفهم البيئة الثقافية التى أثرت فيهم وألهمتهم أفكارهم، فدراسة البيئة الثقافية العامة، خطوة أساسية

فى منهج مدكور لا يصح إهمالها إلا بخسران مبين؛ كما أن الموضوعية والبعد عن التعصب خطوة أساسية أخرى، فقد عرف مدكور كيف أن التعصب والتهم الجزافية، قد أودت بحياة السهروردى بأمر من صلاح الدين الأيوبى، ودفعت ابن سبعين إلى الانتحار وهو بين ربوع مكة. وهكذا فإن «ما نراه من تعصب أعمى أحيانا، وغلو فى الدين أحيانا أخرى، إنما منشؤه تغلب العاطفة على العقل، والرغبة فى أن نحمل الناس على اعتناق كل ما ندين به من أفكار»(١٧).

ولأننا لا نستطيع أن نقاوم التعصب إلا إذا قاومنا أولا الخرافة واحتكمنا إلى العقل، فقد حمل مدكور حملة منكرة على الخرافة ومروجيها، فرأى أنها «حليفة الجهل وأليفة الأوهام، عنوان ناقصى الثقافة ورمز ذوى العقول الضعيفة، كالحشرات الدنيئة لا يحلو لها العيش إلا فى الأماكن المظلمة، أو كالحشائش الضارة لا يعظم نموها إلا فى التربة الفاسدة، تقف فى طريق الحق، وتقاوم كل تفكير، وكأنها ذات قوة سحرية تغشى الأبصار وتصم الآذان، وتقضى على كل ما فى المرء من عقل وروية، أو كأنها مظهر لوحى خفى يستولى على النفوس والأفئدة، وكيف لا والسحر خرافة لبست ثوب الفن؟ والخرافات فى أغلبها اكتست بكساء الدين؟»(١٨).

تحية للرائد الكبير الراحل، وروح وريحان لذكراه المتجددة، وعسى أن ينتبه المسئولون فى وزارة الثقافة إلى عمليه المكتوبين بالفرنسية، فيعملوا على نقلهم إلى العربية، فهكذا يكون الاحتفال بالرواد الكبار.

الهوامش:

(١) **إبراهيم مدكور**، فى اللغة والأدب، دار المعارف ١٩٧٠، ص ١٣٥.

(٢) – (٩) ـ المرجع السابق، الصفحات: ١٤١ و ١٢٧ و ١٢٧ و ١٢٦ و ١٢٤ و (١٣٦) و (١٣٦) و (١٢٤)، على التوالى.

(١٠) **إبراهيم مدكور**، الفلسفة الإسلامية والنهضة الأوروبية، ضمن كتاب (أثر العرب فى النهضة الأوروبية)، مجموعة مؤلفين، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص ١٤٢.

(١١) **إبراهيم مدكور**، فى الإسلامية: منهج وتطبيق، جـ (١)، دار المعارف ط (٣)، القاهرة ١٩٨٣، ص ٥٩.

(١٢) **إبراهيم مدكور**، فى الأخلاق والاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٢٩.

(١٣) المرجع السابق، ص ٢٦.

(١٤) الفلسفة الإسلامية والنهضة الأوروبية، ص ١٣٩.

(١٥) فى الفلسفة الإسلامية: منهج وتطبيق، جـ (١)، ص ٩).

(١٦) المرجع السابق، ص ٧.

(١٧) فى الأخلاق والاجتماع، ص ٢٧.

(١٨) المرجع السابق ص ٦١.

محمد حسينى أبو سعده



شهادة حول شخصية الدكتور إبراهيم مدكور

قد يحق لى باعتبارى من تلامذة الأستاذ الدكتور إبراهيم مدكور، وبقدر ما تسمح به المساحة الممنوحة لى والوقت المتاح، أن ألقى - من تجربتى الذاتية - بعض الضوء على شخصية الأستاذ، أكون مبالغا فى التفاؤل إذا قلت إن كثيرا من الناس سواء كانوا طلبة فى الجامعة أو مدرسين بها، يعرفونها، وأنا على يقين بأن هذا العمل المتواضع الذى أقدمه إنما هو استجابة لعاطفة الحب التى يكنها القلب له، وبدافع الوفاء الذى أصبح فى جيلنا هذا أشبه شىء بعملة نادرة، لا يصعب وجودها فحسب، وإنما تحول مستجدات العصر دون تداولها إلا فى أضيق نطاق خصوصا بين المثقفين عامة والجامعيين منهم على وجه الخصوص.

ولئن قُدِّر لأحد أن ينازعنى هذا الحق، فإنه - فيما أعتقد - لن ينازعنى فى القيام بالحد الأدنى من الواجب الذى ينبغى تأديته من جانب تلميذ لأستاذه، خصوصا إذا كان هذا الأستاذ أحد رواد جيل العمالقة فى مجال الفكر الفلسفى العربى والإسلامى، الذين تعجز الأيام والسنون عن محو بصماتهم أو إغفال تراثهم أو نسيان أسمائهم، من حيث كُتِب لهم الخلود بأعمالهم الثرية وشخصياتهم الفذة، وعطائهم السخى، ووجودهم الفاعل والمؤثر فى تشكيل العقلية العربية وتقويم اللسان العربى، وتأصيل التراث وإثرائه وإحيائه، والإسهام فى إعادة صياغة واقع الفكر الفلسفى العربى المعاصر واستشراق مستقبله.

فى أواخر الستينيات، كانت بدايات علاقتى بأستاذى الدكتور إبراهيم مدكور، حيث كنت طالبا بالدراسات العليا بقسم الفلسفة (السنة التمهيدية للماجستير) بكلية الآداب جامعة القاهرة. وكان الأستاذ يحاضرنا فى مادة

«الفلسفة الإسلامية». وخلال المحاضرات الأولى له، أدركت بوعى أننى أمام شخصية متميزة لأستاذ أكاديمى، تختلف عن شخصيات كثيرين غيره من الأساتذة. شخصية تتوفر على سمات ومقومات وأبعاد، تنتزع بذاتها الاحترام وتفرضه، وتستأهل التقدير وتثير الإعجاب، وتغرس فى النفوس حبا تخامره رهبة، وأملا يواكبه شعور عميق بالتفاؤل، وانتماء يصاحبه شعور بالزهو بالتلمذة على يديه.

ولم أكن وحـــــدى هو الذى وقع فى أســـــر هذه الشخصية المتميزة، وإنما شاركنى فيه معظم الزملاء الذين يواظبون على الحضور، ولم يكن أحد يتغيب عن محاضراته إلا لظرف قاهر يعوق الحرص الشديد على مشاهدة الأستاذ والتواجد فى حضرته، والاغتراف من غزير علمه، واكتساب بعض فضائله الخلقية، ومنهجيته فى التفكير والدرس والحوار والمناقشة، وطريقته المتفردة فى طرح القضايا والمشكلات ومعالجتها، وغير ذلك كثير من عطاء الأستاذ، الذى ظل يتنامى فى عقولنا فهما واستيعابا، ويتعاظم فى نفوسنا حبا وتقديرا وإكبارا.

ولعل أول ما يجذبك ـ كما يجذبنى وغيرى ـ من شخصية الدكتور مدكور، سَمْت الهيبة والوقار الذى يكسو ملامحه الشخصية الظاهرة ويكشف عن باطن ثرى يعمر بإيمان قوى وثقة بالنفس، وعاطفة جياشة، وسريرة نقية، وقلب صافٍ عن الكدورات، وطمأنينة روحية كتلك التى ينعم بها الزاهد الصوفى الذى نذر نفسه لحب كل ما هو خير والتفانى فيه. وإذ كنت أشعر بسعادة تغمر كيانى كلما التقيت به ووقفت أو جلست بين يديه، فقد حرصت على اصطناع أسباب القرب منه والتواجد فى حضرته والتحدث معه وإليه.

حتى إذا ما انتهى العام الدراسى، وجدت نفسى أعالج ميلا جارفا إلى التخصص فى (الفلسفة الإسلامية) فى الماجستير. فكشفت له عن رغبتى هذه وتحقيقها تحت إشرافه، فوافق على الفور. وكثرت لقاءاتى به فى مقر مجمع اللغة العربية بالجيزة، لإعداد خطة البحث، وهنا اكتشفت بعدا آخر فى شخصية الأستاذ، حيث كنت أشعر فى حضرته ـ دون ثالث لنا ـ بالأب الحانى والأستاذ القدير، الناصح والموجه والمرشد. لا يفرض توجها معينا، ولا يستبد برأى، ولا يلزمك بوجهة نظر خاصة، وإنما يحاور ويناقش ويوجه، ويفتح أمامك آفاقا جديدة، ويعرض آراءه وأفكاره ورؤاه، ويترك لك حرية الاختيار. كل ذلك فى تواضع وحنوٍّ يجعلانك لا تشعر بتلك الهوة العميقة والمسافة الشاسعة الفارقة بين الأستاذ والتلميذ، تلك الهوة التى يصر على دعمها وتعزيزها فى نفوس التلاميذ كثير من أساتذة هذه الأيام.

لقد كان له فوق ذلك ومعه، تواضع وحنو، يذهبان عن التلميذ كل رهبة دون افتقاد الاحترام والهيبة ويشجعان على طرح المزيد من الاستفسارات والتساؤلات مما يطيل الحوار، فلا تجد من الأستاذ إلا الصبر رغم كثرة شواغله، ولا ألحظ منه قط ضيقا أو امتعاضا أو مللا، ولا استعلاء وتكبرا، ولا أسمع منه إلا كلمات التشجيع بما يعزز الأمل فى الباحث ويبعثه على مضاعفة الجهد وبذل أقصى ما فى الوسع عن رضا واقتناع، لا لمجرد الحظوة بمرضاة الأستاذ وإنما للاستغراق فى متعة البحث والدرس أيضا. فأين من هذا كله، بعض أساتذة هذه الأيام؟!

وحين انتهيت من إعداد خطة البحث وطبعها تحت إشرافه، حدثت أمور فى كلية الآداب أثارت حفيظة

الأستاذ، فاستدعانى للمثول بين يديه، وحدثنى بما كان، ولمست فى حديثه نبرة أسى وأسف تعكس مبلغ تأثره بما حدث، مما جعله يؤثر التنازل عن الإشراف على رسالتى، فى سمو وترفع..

ومما يجذبك - كما جذبنى وغيرى - إلى شخصية هذا المفكر العربى الإسلامى، حبه العميق للغة العربية، فقد كان عاشقا لها، غيورا عليها، حفيا بها - وقد انعكس ذلك كله على اسلوبه فى محاضراته حيث كان اسلوبا جزلا، فيه رصانة وطراوة، وإغداق وإثمار، وفيه عذوبة تشد الآذان إليه لسهولته وإن تكن من نوع السهل الممتنع. فعباراته قصيرة لكنها واضحة الدلالة؛ وتنتظم فى حلقات من سلسلة تشبه جواهر منظومة فى عقد، تجسد الفكرة، وتقدمها للمتلقى فى سياق يصعب أن تحذف منه كلمة أو تضيف إليه كلمات، وتكاد تشعر انك مع شاعر مبدع يعزف على أوتار كلماته لحنا عذبا رائعا يستلب القلوب، ويأخذ بمجامع العقول، فيشيع فيها إمتاعا وأنسا مع شيء من الحماسة تضطرم به الأفكار، غير أنك لا تكاد تسمع منها فى الأعماق إلا همسا. ومع هذا، فهو أسلوب علمى يتضمن صياغات فى ثوب أدبى رفيع قشيب.

ولم يكن هذا النهج الأسلوبى مقصورا على محاضراته، وإنما تجاوز هذا الحد إلى كتبه ومؤلفاته، تقرأ كتابا له فلا تشعر إلا بالمتعة: متعة الأفكار وهى تغزو عقلك فى زحف هادئ لكنه معزز بالدليل والبرهان فيرغمك على تقبلها باقتناع، ومتعة الروح التى تتسرب إلى كيانك من رقة الأسلوب وعذوبة الكلمات وسلاسة العبارات. كل ذلك يعكس مدى قدرة الأستاذ على توظيف قدراته اللغوية وثقافته الوسيعة لخدمة أغراضه العلمية التى تجسدها بحوثه ودراساته. وليس غريبا إذن ان يحظى الأستاذ بمنصب الأمين العام لمجمع اللغة العربية فى القاهرة ثم يعكس بعد ذلك كرسى الرئاسة لهذا المجمع ويتفرد به حتى يوم لقاء ربه. وجهوده المخلصة فى إصدار «المعجم الفلسفى» الذى يحدد مفاهيم المفردات والمصطلحات الفلسفية باللغة العربية، جهود مشهودة تتأبى على الإنكار. فأين من هذا كله لغة كثير من الباحثين الحاصلين على درجات الماجستير والدكتوراه فى الفلسفة ويشغلون وظائف التدريس بالجامعات المصرية.

وثمة بعد آخر فى شخصية الأستاذ العلمية، ويتمثل فى منهجيته فى البحث تلك المنهجية التى تكشف عن اقتدار وكفاءة عالية فى الالتزام بقواعد المنهج العلمى وضوابطه، تلحظ ذلك بجلاء فى أسلوب طرحه للموضوعات وإثارة المشكلات وطريقة تناولها ومعالجتها. فهو يفصل المجمل، ويكشف عن المستور من المعانى التى تخفيها ظواهر النصوص، ويوضح الغامض من الأفكار، ولا يترك شاردة ولا واردة تتصل وثيقا بالموضوع إلا ذكرها او اشار إليها. ويعول على أمهات المصادر والمراجع ثم يدلى بدلوه فى الموضوع، مدعما آراءه وأفكاره بمنطق البرهان. وهو حريص على أن ينتقد بعض وجهات النظر من منظور للنقد - افدّت كثيرا منه - لا يقتصر عنده على بيان السلبيات والعورات وإنما يتسع ليشمل ايضا تبيان الإيجابيات التى تتضمنها مشيدا بصاحبها، فلا يبخسه حقه فى الابتكار والإبداع، التزاما من جانبه بالموضوعية والتجرد، بحيث تدرك أنه - فى بحوثه ودراساته - يدع العقل يعمل وطاته منفصلا عن بقية النوازع الإنسانية.

والقارئ المتخصص لكتابه (فى الفلسفة الإسلامية.. منهج وتطبيقه» فى (جزءين) - علـى سبيل المثال - يدرك الملامح البارزة لمنهجية الأستاذ الدكتور مدكور. فهو يحدد موضوع البحث تحديدا دقيقا ويعمد إلى إبراز أهم عناصره ومحاوره وأبعاده، ثم يستعرض الآراء التى قيلت بخصوص كل عنصر، ويردها إلى أصولها ومصادرها الأصيلة، فيكشف بهذا عن مدى تأثر اللاحق بالسابق من الفلاسفة والمفكرين والباحثين. ثم يتابع الفكرة فى تناميها وتطورها منذ نشأتها حتى يصل بها إلى منتهى ما وصلت إليه لدى من تناولوها بالدراسة، كاشفا عما طرأ على الفكرة أو النظرية من انتكاس أو إضافة أو تجلية أو دعم أو هجوم نقدى أو تأصيل عقلى وفكرى واضعا ذلك كله فى منظومة علمية تبث الروح فى النظرية، وتثير فى القارئ ميلا عقليا إلى احتضانها أو النفور منها، بمبررات عقلية منطقية فى كلتا الحالتين، تفرض عليك أن تتخذ موقفا ما، دون اقتصار على مجرد التلقى أو السرد والحكاية. ولا يتسع المجال لمزيد من القول لبيان منهجيته فى البحث، وحسبنا كتابه الذى أشرنا إليه ومن قبله أطروحته للدكتوراه التى كتبها باللغة الفرنسية وحصل بها على الدرجة العلمية من السوربون بفرنسا، وعنوانها (مكانة الفارابى فى المدرسة الفلسفية العربية).

ويمثل احتفاء الدكتور مدكور بالتراث الفلسفى العربى والإسلامى، بعدا ثريا آخر من أبعاد شخصيته العلمية، إذ يمثل توجها أساسيا من توجهاته النظرية التى مثلت منطلقا أصليا لجهوده العلمية فى مجال التراث.

فقد أسهم بجهود لا تنكر فى الإشراف على تحقيق كثير من كتب التراث الفلسفى العربى وخصوصا ما ينتسب منها إلى الفارابى وابن سينا. على أن تصديراته ومقدماته لهذه الكتب التراثية المحققة لا تقتصر على عرض أو استعراض مضامين الكتاب المحقق، وإنما يبثها بعض أفكاره وآرائه ورؤاه الخاصة، ولا تخلو من وجهات نظر نقدية له، مما يجعل هذه التصديرات والمقدمات ترقى إلى مستوى المرجع الذى يفيد منه الباحثون والدارسون فى موضوعات يمثل الكتاب مصدرا من مصادرها، فلا يجد الباحث مندوحة عن الاستعانة بها والإفادة منها والتعويل عليها كلما وجد إلى ذلك سبيلا. وأشهد أننى واحد ممن أفادوا من هذه المقدمات والتصديرات فى بعض بحوثهم ودراساتهم المتخصصة ومن ذلك على سبيل المثال، تصديراته لبعض الأجزاء المنشورة من موسوعة «الشفاء» لابن سينا.

ولسنا نستطيع، فى مقال كهذا، أن نزعم بأننا قادرون على تقديم رؤية ضافية شاملة ومستوعبة لكل مقدمات شخصية الأستاذ مدكور بأبعادها الثرية، وحسبنا هذه الإطلالة السريعة الموجزة، على الجانبين الإنسانى والعلمى لمفكر فلسفى وعالم لغوى، ونموذج متفرد لأستاذ جامعى نذر حياته بطولها وعرضها لخدمة الفلسفة واللغة والثقافة العربية، وأثرى حياتنا الفكرية بما قدمه من جهود، وما تركه من آثار تجعله الحاضر بيننا رغم رحيله عنا، الغائب عن عيننا رغم تواجده وحضوره فى عقولنا وقلوبنا. وبين حضوره وغيابه درجات لا تكاد تبين، فهو لم يغب عنا ولن يغيب.

أحمد عبدالحليم عطيه



أخر كلمة للراحل الكبير إبراهيم مدكور

امتدت حياة أستاذنا الجليل الدكتور إبراهيم بيومى مدكور - رئيس مجمع اللغة العربية - خلفًا لعميد الأدب العربى د. طه حسين - بطول هذا القرن (١٩٠٢ - ١٩٩٥) حياة خصبة أدبية لغوية فلسفية سياسية منذ بداية رحلته العلمية طالبًا بالأزهر الشريف وبالقضاء الشرعى ثم دار العلوم إلى سفره إلى باريس وحصوله على دكتوراه الدولة فى عام ١٩٣٤ برسالتين هما: «منزلة الفارابى فى المدرسة الفلسفية الإسلامية»، و«منطق أرسطو وأثره فى العالم العربى»، حيث عاد إلى القاهرة والتحق بهيئة التدريس بكلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً) وانتخب بمجلس الشورى، والتزم خط الاستقلال السياسى عن الأحزاب مما أتاح له تبنى استجواب الأسلحة الفاسدة. وكان من دعاة الإصلاح الحكومى، وله فى ذلك كتاب بالاشتراك مع الراحل الكبير فتحى رضوان عن (الإدارة الحكومية). كان مدكور أول من وضع منهج الدراسة الفلسفية الثانوية بالاشتراك مع يوسف كرم. ونشر كتابه الهام (فى الفلسفة الإسلامية منهج وتطبيق) عام ١٩٤٨، وقد كان له إسهامه البارز فى ميدان العمل الجماعى فى الفلسفة، حيث أشرف على موسوعتين فلسفيتين كبيرتين هما: كتاب (الشفاء) للشيخ الرئيس ابن سينا، وكتاب (المغنى فى أبواب التوحيد والعدل) للقاضى عبدالجبار المعتزلى بالإضافة إلى إشرافه على الموسوعة العربية الميسرة.

كما أشرف على ترجمة كتاب جورج سارتون (تاريخ العلم) وما أحوجنا إلى ترجمة (مقدمة فى تاريخ

العلم) الذى خصص سارتون معظمه - ما يزيد عن ألفى صفحة - للعلم العربى. وكان لإبراهيم مدكور فضل الإشراف على عدد من الكتب التذكارية وتقديمها منها كتب عن «ابن عربى» و«السهروردى» و«الفارابى» و«مصطفى عبدالرازق» و«عثمان امين». وقد كتب كثيراً من الأبحاث التى القى بعضها فى دورات مجمع اللغة العربية وفى مؤتمرات الفلسفة الدولية مثل: (اللغة المثالية) و(نشأة المصطلحات الفلسفية) و(المعجم اللغوى فى القرن العشرين). وهذا بالاضافة إلى كتبه المؤلفة بالعربية مثل: (من اللغة والأدب) و(مجمع الخالدين فى ثلاثين عاماً) و(فى الأخلاق والاجتماع) و(مع الخالدين) و(فى الفكر الإسلامى).

منح الدكتور إبراهيم مدكور الدكتوراه الفخرية من جامعة برنستون عام ١٩٦٥ تقديراً لجهوده فى الربط بين الفكر الشرقى والغربى القديم. وساهم فى تأسيس الجمعية الفلسفية الدولية للقرون الوسطى، وانتخب عضواً فى مجلس إدارتها منذ إنشائها وحتى وفاته، وكذلك الجمعية الفلسفية المصرية بعد إحيائها منذ ١٩٧٥، وقد ظل رئيساً لها لمدة عشر سنوات، كما حاضر فى عدة جامعات دولية مثل: اكسفورد وباريس. وتوزعت نشاطاته فى ميادين عديدة كالفلسفة والسياسة والأدب واللغة، وكان فى كل ميدان منها هو «الشيخ الرئيس».

●

نص الحوار

■ كيف تحكم على حقيقة عمل المستشرقين فى التراث الإسلامى؟ وكيف ننظر إلى حملات التشكيك التى توجهها تيارات معينة عندنا اليوم إلى دورهم بصفة عامة؟

● من الإنصاف حقيقة أن نعترف بما كان لجهود بعض المستشرقين فى القرن الماضى من أثر فى توجيه النظر نحو الفكر الإسلامى، وهنا أحب أن أشير إلى أن هناك موجة ظالمة تنتقص أعمال هؤلاء المستشرقين جميعاً وتعدهم دعاة استعمار، وإن صح هذا على بعضهم فمن الظلم أن نطلق الحكم على الجميع، وهل يُقبل مثلاً أن يعد «رينان» فى دراسته لابن رشد التى عول فيها على الأصول العربية والعبرية والسريانية فضلاً عن اللاتينية، هل يمكن أن يعد رجلاً كهذا داعية استعمارياً؟ مع ملاحظة أن دراسته حول ابن رشد كانت رسالته للدكتوراه فى السوربون، ولا أظن أن رسائل الدكتوراه تدخل فى باب الدعاية بحال، ومن الظلم أيضاً أن نعد رجلاً كـ «نللينو» داعية أو عميلاً لأى شخص. وما يقال عن هؤلاء يمكن أن يقال أيضاً عن مفكرين ألمان قضوا عشرات السنين فى البحث عن آثار الفكر

الإسلامى لغة وأدباً وعلماً وفناً، وكانت ألمانيا فى القرن التاسع عشر بعيدة عن الاستعمار كل البعد.. أعتقد أن هؤلاء المستشرقين كانوا أسبق منا فى الكشف عن هذه الجوانب، لكننا تابعنا السير فى الطريق، وساعدنا على متابعة السير أننا بدأنا حركة معاصرة فى أوائل القرن العشرين فيما سميناه الجامعة المصرية القديمة، ذلك لأن الدرس الأزهرى فى بدء نشأته لم تضق آفاقه وكان للبحث الفلسفى وللدراسات العقلية عامة نصيب فيه، واستمر ذلك بصفة فردية إلى أن وصلنا للقرن السابع الهجرى، فدخلنا فى مرحلة ظلمة وانكماش ضيقت الآفاق وحرمت البحث الفلسفى، واستمر الأمر على ذلك إلى أوائل القرن الثانى عشر للهجرة أو بعبارة أخرى أوائل القرن الثامن عشر الميلادى، فلم يكن للدراسات العقلية مجال فسيح فى الدرس الأزهرى فى الآونة الأخيرة، إلا فى الدراسات الكلامية، ولاشك أنها باب من أبواب الدرس العقلى، على أن هذه نفسها وقفت عند السلفية والأشعرية أو كما يقولون رأى أهل السنة، أما المعتزلة والفرق الأخرى فكانت مُحرَّمة أو مستبعدة، ولعل هذا هو الذى دفع بعض المفكرين فى أن ينشئوا نواة لبحث علمى عقلانى طليق وفكروا فيما سمى (الجامعة المصرية) القديمة.

■ كيف قامت هذه الجامعة؟

● لا يفوتنى هنا أن أشير إلى المرحوم أحمد لطفى السيد، لأنه كان وراء هذه الجامعة قبل أن يصبح الأب الأول للحياة الجامعية المصرية فى العقد الثالث من هذا القرن. والجامعة القديمة كانت أقرب إلى كلية الآداب منها إلى أى قسم من الأقسام الجامعية الأخرى، ولا غرابة. وفى الجامعة المصرية القديمة تم تعاون بين المفكر الأجنبى والمفكر العربى فنرى **ماسينيون وليتمان** إلى جانب المفكرين المصريين المعاصرين، وهنا أحب أن أشير إلى أن **ماسينيون** كانت له دراسة قيمة دارت حول المصطلح الفلسفى والكلامى، وقد بقيت محاضراته هذه مخطوطة إلى أن وفقنا إلى إخراجها أخيراً بمناسبة الذكرى المئوية لميلاد **ماسينيون** التى أسهمت فيها جامعة القاهرة ومجمع اللغة العربية والسفارة الفرنسية، وقد كان المرحوم **مصطفى عبدالرازق** ممن سافروا إلى أوروبا فأصبح بذلك همزة وصل بين الفكر الإسلامى الذى تعلمه فى الأزهر والفكر الغربى الذى جنى ثماره فى أثناء مقامه فى أوروبا، ولاشك فى أن صلة التلمذة والصداقة التى كانت بين أسرته وبين الشيخ محمد عبده قد وجهته هذا التوجيه الذى عُدَّ به حجر الأساس فى بناء الدرس الفلسفى فى كلية الآداب جامعة القاهرة.

وقد كان محمد عبده نفسه فى (رسالة التوحيد) التى أخرجها، فى مقدمة من أيقظوا الفكر المعاصر ودعوا إلى تفتح كانت له ثماره فى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن، وبهذا ماتت فتنة تحريم الفلسفة والدراسات الفلسفية. وجاء شيخ من شيوخ الأزهر عد فى مقدمة المصلحين، هو المرحوم محمد مصطفى

المراغى، فقد أعاد الدراسات العقلية فى كليات الأزهر ومن بينها كلية أصول الدين دروساً فلسفية قدر لى أن أسهم فيها، وتخرج فيها رجال يكفى أن أشير من بينهم إلى الدكتور عبدالحليم محمود، وهو باحث فلسفى لا نزاع فى ذلك، وقدر له يوماً أن يكون شيخ الأزهر، وكان لا يرى غضاضة فى الملاءمة بين العقلانية والأصول الإسلامية.

■ ولكن ما نراه اليوم لا يتناسب مع ما كان بالأمس من نهضة!

● استعرضت هذا التاريخ باختصار لأبين أن الصورة التى وصلنا إليها فى ربع القرن الأخير تتعارض كل التعارض مع ما بذلناه طوال خمسين سنة مضت من هذا القرن. هناك حركة محافظة جامدة مغلقة قدر لها لسوء الحظ أن تكون قائدة أو رائدة لجماعات من الشباب تحرم ما تحرم وتحلل ما تحلل دون أن تراعى تعاليم الإسلام، فالإسلام يفسح صدره للبحث الطليق فى كل الأفكار، على أن تقابل الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان وإذا كان الفكر الفلسفى المصرى المعاصر قد شب ونما فى العقود الخمسة أو الستة الأولى من هذا القرن، ثم أخذ يخفت ويتضاءل فيما بعد ذلك، فإن هذا يرجع فى قدر منه إلى عاملين:

١ - حركة الجمود هذه التى لا تفسح صدرها للبحث الطليق ولا تتفهمه، وأخشى ما أخشاه أن يكون المتخصصون أنفسهم فى الدراسات الفلسفية غير منتبهين لهذا الجو، ولا يحاولون أن يواجهوه، وهم فى هذا فيما أعتقد مقصرون.

٢ - وصاحب هذا أيضاً أمر آخر، وهو أن عدداً من شيوخ الأساتذة المدرسين المصريين اجتذبتهم الأقطار العربية، ويظهر أنهم نعموا بالحياة الهادئة هناك ولم يشغلهم كثيراً ما يجرى فى وطنهم الأصلى. هذا إلى أنهم لم تكن لديهم مكتباتهم الخاصة التى تعينهم على الدرس والبحث. ولذلك توقف إنتاجهم وعطاؤهم، والموقف فيما أعتقد يتطلب يقظة ووعياً جديدين تقوم على أمور أساسية أهمها: إحياء التراث العقلى والفكرى العربى، وقد عنينا بشئ من ذلك أخريات العقد الرابع (١٩٤٩) حين فكرنا فى إحياء الذكرى الألفية لابن سينا، وترتب على هذا أن اضطلعنا بنشر كتاب (الشفاء) وهو موسوعته الفلسفية الكبرى. وهنا أحب أن أنوه مرة أخرى بالدكتور طه حسين، لأنه تقبل حركة الإحياء هذه وعززها، وحرص على أن يصدر الجزء الأول من كتاب (الشفاء) وهو المدخل.

ولمفكرى الإسلام الفلاسفة فى المشرق أو المغرب كتب عرفها المستشرقون قبل أن نعرفها نحن، وواجب أن نضطلع بنشرها. وفى هذا مجال فسيح للدرس الجامعى وقد دعوت منذ زمن إلى أن يعتبر تحقيق نص من النصوص القديمة عملاً جامعياً للحصول على الماجستير أو الدكتوراه، بل دعوت أيضاً أن تعد الترجمة عن لغة أجنبية إلى العربية لمؤلف له قيمته، إسهاماً فى البحث أيضاً. وأظن أننا فى إحياء التراث فتحنا الباب بالتعريف

بابن سينا، وما أجدرنا أن نتجه نحو مفكرين آخرين كالكندى والفارابى وابن رشد وابن النفيس.

■ هذا عن الجانب الفلسفى وما قدمه المستشرقون وجهود العرب فى إحياء التراث، فماذا عن التراث العلمى العربى؟

● كان الشيخ **حسن العطار** من بين المفكرين هو صاحب الفضل فى ذلك، فقد دعا إلى توجيه أكبر بعثة علمية أرسلها **محمد على** لتكون دعامة للنهضة المصرية فى أوائل القرن التاسع عشر، وهى النهضة التى بدأها **رفاعة رافع الطهطاوى**.. كل هذا أريد به أن أقول إن مجال البحث فى ميدان العلم والفلسفة فسيح، وما أجدر الجامعيين ـ وقد تعددت جامعاتنا وكليات الآداب بها ـ أن يعتنوا بذلك.

وهنا أحب أن أوجه النظر إلى الناحية العلمية البحتة، سواء كانت طبيعية أو رياضية، والتى أعدها قسماً هاماً من أقسام البحث العقلى فى الإسلام، ورجل كالرازى الطبيب جدير بأن نكشف عن آثاره وأن نقدمه للناس وللمعاصرين كى يفهموه على حقيقته. وقد أسعدنى أن أجد طبيباً سورياً يقيم فى باريس اتجه نحو ابن النفيس وأخرج له شرحاً لكتاب التشريح، وهو جزء من (قانون) ابن سينا، وأسعدنى أن أدفع هذا الكتاب إلى المطبعة، وقد تم طبعه الآن. وأرجو أن ينتبه له الدارسون، ولاسيما أن الجمعية الدولية لتاريخ الطب تحرص الآن على أن تحيى الذكرى المئوية الثامنة لابن النفيس.

وأود أن أشير إلى أن الغرب لم يغفل نفائسنا ولم يهملها، وعلى العرب الآن أن يحيوا نفسائهم بأيديهم وبأقلامهم، وإن كانت بعض الجامعات الأمريكية والأوروبية لاتزال تمنح الدرس العربى قدراً من العناية، ويكفى أن أشير إلى أن تاريخ العلم فى الإسلام قد عنى به باحث أمريكى قبل أن يعنى به باحث من العلماء العرب.

وقبل أن ينتهى حوارنا ومحاولة منى إلى متابعة الحديث عن الجهود الحالية أشرت إلى بعض ما يقوم به عدد من أساتذة الفلسفة والمنطق وتاريخ العلم العربى، خاصة أن هناك بدايات جادة تهتم بإحياء هذا التراث، ويتمثل ذلك فى محاولة إحياء تراث **ابن النفيس** لدى د. **ماهر عبدالقادر** ود. **يوسف زيدان**، وبداية ظهور مدرسة جديدة للبحث فى تاريخ المنطق العربى فى جامعة القاهرة على رأسها د. **محمد مهران** ويتبعه فيها بعض تلاميذه.

وكانت ابتسامة الدكتور مدكور تعبيراً عن السعادة بتواصل جهود الأجيال العربية فى مختلف نواحى الدرس العقلى العربى وكانت إيذاناً بتوقف الحوار!

مشهد الدخان

وَدُخانٌ عَلى القَلبِ هَذا الدُخانُ

دُخانٌ،

دُخانُ

خَرجتُ مِنَ النُّورِ أم خَانَنى النَصُّ،

حَتَّى لَيزدادَ أو يَتجدَّدُ هَذا الغيابُ،

وتَنأى ظِلالُ النَهارِ،

وَيَنأى الأمانُ

دُخانٌ،

دُخانُ

تَدورُ بيَ الدَّائراتُ بعَيداً

رَمادُ الهواجسِ يومِي

وَيكسرُ قَلبي الرِهَانُ
دُخانٌ،
دُخانٌ
وَيُظلمُ دُوني المَكانُ

درجْتُ هُنا عُزْلةٌ عُزلةٌ
وَرَماني الحَنَانُ
وَقُلتُ أمرِّنُ حَالي عَلى الاحتمالِ،
وَيَصقُلُ رُوحي المِرانُ
دُخانٌ،
دُخانٌ

فَلا حَصَدَتْ كَلماتي سِوى الكَلماتِ،
ولاَ خَفَّ في جَانبيُّ اعتمالٌ
وَلا وَاصَلَ الأُقحوانُ
سَكينةَ مَنْ بَاتَ في الظِلِّ،
مُكتفياً بِالقَليل،
وأيامُهُ جَيَشَانُ
دُخَانٌ،
دُخانٌ
وَيكتبُ مَا يَفْلُقُ الصخرَ حُزناً
يُمَلْمِلُ هَذا الفَضَاءَ،
وَيَهفو لَهُ الخَفَقَانُ

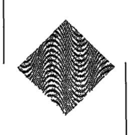
هَوَى إذْ رَوَى
واسْتَبَدَّ الجوَى
بمجَاميعِهِ،
وتَقَاطِيعِهِ،
وأَنتهَى المِهرَجَانُ
دُخانٌ،
دُخانٌ

رَعَيتُ الأوَزَّ وأَطمعت بينَ يدَيكِ الحمَامَ،
وَمَا شَابَ قمحي زُؤَانُ
وَأعرفُ ما كنتُ إلاّ الغُلامَ القَتيلَ،
وسَيَّافَ نَفسي، أُفْرِدْتُ جداً
فمنْ أينَ يأتي ائتمانُ
دُخانٌ،
دُخانٌ

يَموتُ النَدى كُلَّ يَومٍ
وَيَذبلُ في حبِّه البَيلسَانُ
دُخانٌ عَلى القَلبِ هَذا الدُخَانُ
دُخانٌ،
دُخانٌ.

لندن

وليد منير



شمعدانات مطفأة

١-

كل ما أذكُرهُ

أننى كنتُ وحيداً فى مساءٍ من دخانْ

عصرتنى فكرةٌ ما

وحَسَتْنى موجتانْ

فجأةً

داعبنى عطرٌ خفيفٌ لفتاةٍ تعبرُ الشارعَ

أصبحنا صديقين : أنا والعطرُ

كم مرَّ على صحبتنا ؟

بعض ثوانْ

وتفرَّقنا

مضى كلٌّ إلى أشيائهِ

وانزلقت أغنيةُ الريحِ على ثوبى

وألقت بى إلى ذاكرةِ البحرِ يدانْ

٢- كان قميصى واسعاً

وكنت أخفى فيه عن عيون أصدقائى

خمسةَ أحلامٍ

وأياماً من الغبارْ

لكن حلماً يشبه الفراشةْ

أفلت من قميصى

وحطَّ فوق المدخنةْ

فاتسع الفراغ حول قلبى

وضحك الذين يجلسون فى القطارْ

من منظرى الغريبْ

فانسكب الضَحِكْ

كأنه الحليبْ

٣- ريحٌ عجوزٌ قد توكأت على عصاها

وخرجت لنزهةٍ قصيرةْ

تحت ضياء القمر العجوزْ

وعندما رأيتها

ظننتها شحاذةً

تبحث عن عشائها الأخيرْ

دسستُ نصف ما معى فى كفِّها الصغيرةْ

فضحكت

وباركتنى

ودعت لى أن أرانى غيمةً عاليةً محلولة الضفيرةْ

٤- «كريستيان أندرسن»

الساحرُ الذى طوى طفولتى فى يده كأنها منديلْ

وقرأ التعويذةَ الأخيرةْ

ثم رمى بها إلى السماءْ

فانطلقت كأنها يمامةْ

صافحنى فى مدخل المقهى

وكان شاحباً تلفُّهُ غمامةْ

وقال لى : شتاءُ هذا العام باردٌ

وهؤلاءِ الناس باردونْ

كأنهم كانوا بلا طفولةٍ

وانكسرت فى فمه ابتسامةْ

وعندما لم أدر ما أقولْ

شدَّ على يدىَّ ثم قال : يا صغيرى

تكفـيكَ شـمسٌ واحـدةْ
لـكـي تحـبَّ الـلـهْ.

٥- أمس حلمتُ أننى أسير فى الغابةْ
وأن ثعلباً يصيد أرنبين أبيضين عند مُنْحَنَى المياهْ
وأن طائر الحَجَلْ
رفَّ هنا
ثم اختفى وراء ذلك الجبل
والليلةَ انتظرتُ أن أُكملَ حُلمَ أمسْ
أن أستعيدَ القمَّةَ البيضاءَ والغديرْ
وكلَّ مخلوقاتِ هذا العالم المدهش من أثيرها
لكننى نهضتْ
فى آخر الليل مصاباً بالصداعِ والأرَقْ
رأيتنى مُجَوَّفاً كزورقٍ من الوَرَقْ
يملؤنى الهواءُ والصفيرْ

٦- طعمُ السيجارةِ
والـبُنِّ الـمـغـلـىِّ
وغنوةِ فـيـروزْ.
يشبه شيئاً ما

كان يطاردنى فى قصة «مصباح علاء الدينْ».
شيئاً أشبه بالسرِّ
أو الـطـيـفِ
أو الـــسكِّينْ.
وملامحُ أمى
تقفزُ فوق حرير الأيام
لتصنع منى رجلاً أسطورياً
لا يهتمُّ سوى ببقايا المدن الأسطوريّةْ
وحرائق «ديك الجنّ» و «ووردْ»
كم كانت أيامُ العشاقِ جميلةْ
صاخبةً وجميلةْ
لو قَصَّ أبى من أجنحة الدنيا ألف سَنَةْ
لارتفعت أجنحتى تحت سماءِ الماضى
وأضافت لَحْنينْ جديدين إلى صوتِ البلبلِ والبحرْ

٧- فى ضوءِ الشمعةِ
كانت عيناها تغتسلان بحزنٍ غامضْ
موسيقى خاتشا دوريانْ
واسكتشاتٌ بالفحمِ لأشجارٍ وشواطئ مهجورةْ
كان لها أنفٌ إغريقىٌ
وأناملُ مسحوبةْ

الصبواتْ
كان لها عطرٌ أبيضْ
يدخل من نافذةٍ مكسورةْ
«ايزادورا دونكان»
ترقص لى هذى الليلة وحدى
تحت حقول الريحْ
عاريةً من كل تفاصيلى
وتفاصيل الريحْ
هل كان مجرد صُدْفة
أن خطفتنى القوقعةُ المسحورةْ
لأرى كيف تناسخَتِ الأرواحُ العشرْ ؟
«ايزادورا دونكان»
ترقص لى
هذى الليلة وحدى
تحت حقول الريحْ

٨- لو كنتُ رسّاماً لزوَّجتُ الحقيقة للسرابْ
وقلبتُ مائدة الفصول الأربعةْ
وحبستُ فى قلمٍ من الفحمِ السحابْ
ووضعتُ قلبى فى إناءِ الزوبعةْ
لو كنتُ رسّاماً

لحركتُ الفراغ إلى الأمامْ

وجعلتُ للغربان حظاً فى التفاؤلِ والغرامْ

ولجئتُ بالعظمِ الرميمْ

فنفختُ فيه بإذنه

فتنفَّسَ الزمنُ الهشيمْ

لو كنتُ رسّاماً لأنزلتُ السماءَ من السماءْ

ورسمتُ موسيقى البيانو فى أنامل «باخْ»

ولوَّنتُ الهباءْ

لو كنتُ رسّاماً لحرَّرتُ القَمَرْ

من عبقريته،

ومن أغلالِهِ

فمشى على قدميه مثلى تحت أروقة الحَجَرْ

لو كنتُ رسّاماً لخُنْتُ جميعَ أفكارى القديمةْ

وبدأت من صفرِ الوجودِ

أعدتُ ترتيبَ الجنونِ أو اخترعتُ له تميمةْ

لو كنتُ رساماً لَطِرْتُ إلى نهاياتِ الهديلْ

وجعلتُ يابستى الهواءَ،

وسقفَ روحى المستحيلْ

وكسرتُ فرشاتى على بحر الخيالِ

ونمتُ تحت الأرخبيل.

محمود العتريس



بعض هذا السراب

وأنت أيضا، هواك أفضى ... بنا إلى الوهم، أنت أيضا
وكنت عاهدتِ أن تظلّى ... خميلة للهوى وروضا
فكيف صدّقتُ، رغم عهد ... مضى، ويا طول ما أمضّا
أنا الذى الشك محض أمرى ... أطعتُ فيك اليقين محضا
اللوم من، أنت، أم فؤادا ... يعيش بين الغضون، غضّا
لو أسفر الحسن عن سراب ... للحب، يسعى إليه ركضا؟؟

غاليت فى عهدنا حفاظا ... وأنت أوغلت فيه نقضا
حتى انتهينا إلى فياف ... قد أثخنتها الذئاب عضّا
لا ظهر أبقيت لليالى ... ولا قطعت - الغداة - أرضا
يا بضعة من شغاف عمرى ... رضيت، أو لم أكن لأرضى
أنا، وهذا الفؤاد، خضنا ... طولا، فجاج الهوى، وعرضا
كم ذا صبونا معا، ولكن ... لم نأل ختل الجمال رفضا
فبعضَ هذا الخداع، فضلا ... إن كنت أبقيت - بعد - بعضا

عبدالمنعم عواد يوسف

قصائد قصيرة

من أوراق السندباد

للمدى يُبحرونْ..

دافعٌ لا يقاومُ،

توقٌ إلى خوْضِ أقصى المدى المستطاعِ،

فيمضُونَ فى نشوةٍ خالصةْ

مثلما كنتَ يومًا بهذا الزمانِ البعيدِ السعيدْ

ولكنك الآن تقبعُ، مُسْترخيًا

فوق صمْتِ الرمالِ التى أدمنْتكَ، وأدمنْتَها..

أما عاد فيك الحنينُ القديمُ، التولُّه بالبحْرِ،

هذا التوهّجُ حين تخوضُ العبابَ،

نزوعًا وراء مُنىً لا تُنالُ،

وصولاً لأقصى مدى لا يُطالُ

أضيّعتَ هذا؟ إذن فانتحرْ..

حكاية يمامة

أيُّها السندبادُ العجوزْ.

تلك اليمامةُ التى غنّت نشيدَها مبكرًا،

وقد علتْها نشوةُ المباغتةْ

فرفرفت مزهوّةً، لمّا رأتْ صغارَها

– ولم يئنْ بعدُ أوانُ طيْرِها –

نحو السماءِ صاعدهْ

غُصّتْ بمُرِّ حُزْنِها مُبكرا، وأطرقت كسيرةً،

لما رأتْ صغارَها.. تخذلُها المجاهدةْ..

تسقطُ من سمائها،

لتستقرَّ في مخالبِ الشركْ..

واحدةً فواحدهْ.

من أقوال مؤمن عادىً

أقرأ كلَّ صباحٍ ما يتيسّرُ من آياتِ القرآنْ

وأؤدِّى الفرْضَ لوقتهْ..

وأضاعفُ صلواتى فى رمضانْ،

وأصومُ، وأُعْطى ما يُوجبه الوُسْعُ من الإحسانْ.

وأغضُّ الطرْفَ حياءً، حتى يستر جارتَنا منزلُها..

وأوزعُ بعضَ اللُّعبِ على أيتامِ الحارةِ.. فى الأعيادْ.

لكنِّى..

لا آمنُ أن تتصيّدَنى طلقةُ إنسانٍ موتورْ،

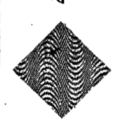
حين أترجمُ عن رأيى،

مختلفاً عما أورده الشيخُ..
من التأويلِ لبعضِ قراءاتِ الفرقانْ.

بحثاً عن الوجه القديم

يخايلُه الوهمُ أنْ سوف يومًا يراها..
فيمضى ينقّبُ بين الوجوهِ يفتّش عنها..
على أملٍ أنْ يُشاهدها ذات يومْ
الفتاةُ التى كان يعرفُها من ثلاثين عاماً
التى أبعدتْه المقاديرُ عنها، فسافرَ..
ما ودّعتْه، ولا ودّعا
ها هو الآن مُذْ عاد يبحثُ عنها
يحدّقُ بين الوجوهِ.. يحاول رسْمَ الملامحِ،
يخلُقُها من جديدٍ،
يعاودُ رصْدَ التفاصيل،
يمحو فعال الزمانِ العديِّ.. التجاعيدَ،
وخطَّ المشيبِ، الترهّلَ،
يمحو ويرسمُ،
يمحو ويرسمُ،
ها هو يُفْلحُ..
لكنه حين أفلح فى بعْثِ صورتها الآنَ،
كانَ.. ويا حسرتا!!
كان قد ضيّع الصورةَ السابقةْ

فريد أبو سعدة



العاشق

تُرى من رآهُ؟!

ترى من سيعرف أن اختلاجة عينين

سوف تجرجره فى الشوارعِ مثل أسيرٍ

وتلقى به هكذا فائراً كالظهيرةِ

ممتلئاً بالعصافير

هذا صباحٌ خفيفٌ

وهذا هو البيتُ

يشعر أن على كتفيه عيوناً

وأن على ظهره الآن سرباً من النملِ

أن الأصابعَ سوف تشير عليهِ

وأن النوافذ ليست بتلك البراءةِ

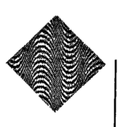
لا..!!

ربما كان خلف الستارة سيدةٌ

يتجعّدُ صهدٌ على حلمتيها

وتعرف أن الذى يصعد السُّلّم الآن، مرتبكاً،
عاشقٌ
وتخمن أين تكون العشيقة؟!
تكمش سُرّتها
وتغبّش سطح الزجاج بتنهيدة؛
يختفى العاشق المتسللُ،
عشقٌ قديمٌ يطلّ ويركض عريان فوق المرايا؛
تفورُ
وتنهدُ ضائعةً فى رمادٍ من الشهوات القديمةِ
تصغى
وتفرز شجو العصافير،
ثرثرة الماءِ بين الأوانى،
الخصومات بين الثيابِ،
فهل تمسك العاشق المرتبك؟
وهو يصعد فى خفّة النورِ..
لا شىء غير حفيف الفراشات،
والسلّم المتواطئ يغمز مبتسماً
وسعيداً
فتخمشُ سُرّتها
وتغيب.

محمد الشهاوى



البحر لا ينسى ولكنه لا يبوح

لَعَلّكِ لاتذكرينَ الفتى ..

ولا أين كان اللقاءُ .. وكيْفَ .. ومُنْذُ متى !

لعلكِ لستِ بباخعةٍ نَفْسَكِ اليومَ

شوقًا إليْهْ!

ولستِ بمسندةٍ رأسَكِ الآنَ.

ألْفاً على كتفيهْ!

ولستِ بسائلةٍ عنه كلَّ صديقْ!

ولكنه البحر تَعْبرهُ ألفُ جائحةٍ كلَّ حينْ

ومازال يحفظ أسراره فى

قرار مكينْ

فلا تفزعى حين تلتقيان - مصادفةً - فى طريق

تديرين وَجْهَكِ ..
ثمّ تغوصين وسط الزحامْ
وللبحر مليونُ مليونِ عينْ
ولكنه لم يشأ - مَرّةً - أن يسائل أىّ سفينٍ:
لأيْنْ ؟
فَمِمَّنْ - إذنْ - تتخفّين يا حلوةً كالنعام ..
وواهمةً كالنعامْ ؟
...
...
أيا حلوةً كالنعام
وواهمة كالنعام
تظنّينَ أنكِ أصبحتِ أخرى ..
لأنك صرتِ ذات لثام ؟!

له الله ذاك الفتى ..
له الله من قابعٍ فوق شطّ الجروحْ :
تجدُّ ليالٍ عليه .. .
وأخرى تروحْ
ولكنه صامتٌ لايبوحْ

عادل عزت



ليلة البدر الأخيرة

لسوف أقولُ لك السرَّ يا بدرُ.. انت تبدد كل ظلام وحين تغيب يعود الظلام.

وأنت الذى أريك القلب منذ الطفولة يا عابراً فى سلام.

فأشعر أنك تبطئ فى السير فوق السَّحاب لفرط الذى فيك من ذكريات.

وأنت نديم الحضارات. قد عبدوك ولاموك واستغربوا أن تكون هناك.

كأنك أخبرتهم عن مكان الأساطير أو عن شحوب الحيارى وهم سائرون خلال شذاك.

يظنون أن الجميل من الحزن يرقى إليك، وأن شجون القصائد قد صعدت واستقرت مُنعَّمةً فى حماك.

وأنت نهارٌ خفىٌ سرى فى الظلام فأشعر قلبى تنهيدة يا أمير الليالى. أقول

لنفسى سأصعد نحوك بعد مماتى لأبدأ منك ارتحالى فأدخل فى زمرة الراحلين خلال السماء.

كأنى أراك ترى كل شئ وأنت تمر وئيداً

أراك ترانى وقلبى مشتغل لا يصدق أنك

بعضُ صخورٍ، وأنك مستغرق فى ظلام الشتاء.

لسوف أقول لك السر.... إن الحياة التى

تتحرك فى الأرض لم تتحرر من الشر

يوماً، وإن ضياءك لا يقتل الظلمات.

تحرر من الأرض يا بدر. إن الخلودَ الرتيبَ هوانٌ، وإن وراءك متسعاً

من ليال فسافر، ولا.. لا تكن مثلنا. نحن

بعضُ الخطى، نحن أسرى التراب.

بعثنا إليك خلال مئات السنين بأوهامنا. انت فى أسرنا فتخفف من الدوران، وخض فى مهالك ذاك الفضاء.

تحوّل لقلب المجرة يا بدر. أنت جدير بأن

تتحطم فى الكون عبر المسافات، أن

تتحول فى لحظةٍ عاشقا يتصادمُ فى لهفةٍ بالنيازك، منجذبا للنهايات، مبتعداً عن شواطئنا. ياله من ذهاب.

وعند انتفاء الزمان ترى النورَ مشتعلا بالعذاب.

لسوف اقول لك السر.. إن اناسا أتوك،

وساروا عليك. قد ابتهجوا فى جنون كأن

الذى كان يمضى خلال ترابك أكبر منك.

ترى هل شعرت دبيباً يجوس هنا وهناك؟!

قد اقتحموا عصمة كنت فيها وعادوا

يقولون إنك محض خراب.

سأبكى عليك إذا ما رحلت، وأبكى

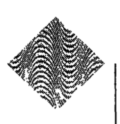
اقاصيص أجدادنا، والنبوءات، والجزر

والمد، والشهوات التى اشتعلت فى مداك.

وأبكى نهيرا تراءى بنورك مثل السراب.

تحول بقلب المجرة يا بدر الف شهاب.

أحمد الخير



فى مقام الجوى

لِمَدَى يغسلُهُ النأى ويَبْريه الحنينُ،
وقوامٍ مِنْ شذا الدمع تَهَادَاهُ العُيونُ،
نغزلُ العُمْرِئِّى وَجْدٍ، مراياهُ شُجُونٌ
وَشُجونٌ.
يا ابنةَ العم التى، ياما، نَسَجْتِ القلبَ
موّالاً،
وطوّفْتِ،
فما انجابَتْ غيَيْماتٌ،
وما حطّتْ على الكِتْفِ السُّنونو ،
يا ابنةَ العمِّ، عُرَى الدرب الذي سِرْنا
حنايايَ،
فأزهارِي هديلٌ و..غُصون،
أنتِ تاريخيَ،
يا تاريخُ قُمْ فى البال،

لا تعشْ،
فإسراقك في النّسْغِ يقيْنُ..
وَجْهُكَ النّاسكُ، عَيْناكِ، سنا الحَرْفِ
الذى بُحْتِ به،
والدارأهدابٌ وأهْلٌ و.. جُـــفُــــوْن،
فَطلى القَهْوة، فيروزُ التى...
والقدُّ ميّاسٌ كما الحلْمِ الذى
فى ذَهبِ الإنشاء،
اقماراً وجناتٍ يكون،
للنّدى كالحُبِّ،
تدرين،
نهارٌ فاغم،
مَهْوَى،
وَبُسْتانٌ والوانٌ
واهلونَ
فماوى مِنْ جَنىَ القَلْبِ عَرِيْنُ،
وَلَهُ، تدرِيْنَ
لَوْشِئْتِ،
عَذَابٌ صاعدٌ
يرتابَ اويرتاحُ
فى ريّا هداياهُ،
سجاياهُ،
جُنونٌ و.. جُنون !

اللاذقيه ـ سوريا

عبد السلام محمد الشاذلى

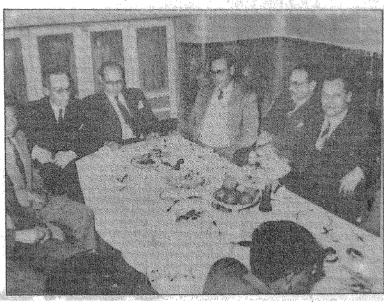
نبوءة مبكرة بعبقرية نجيب محفوظ

نشر الكاتب العربى الدكتور/ **شاكر خصباك** أعماله الكاملة عن دار عبادى للدراسات والنشر فى عدد من السلاسل ذات الحجم الصغير، والدكتور/ **شاكر خصباك** روائى عربى من رواد القصة والرواية فى العراق، وقد التحق بجامعة القاهرة فى عام ١٩٤٨ ونال شهادة الليسانس فى الجغرافيا من الجامعة نفسها فى أوائل الخمسينيات، ثم استكمل دراسته العليا فى الجامعات الإنجليزية وحصل على درجة الدكتوراه فى التخصص ذاته فى عام ١٩٥٨، وهو من الرعيل الأول من الجغرافيين العرب الذين دخلوا مجال الكتابة الأدبية وهم يمتلكون دقة التفكير العلمى ورقة الإحساس الإنسانى، مع القدرة الأدبية على الوصف والتصوير، والأسماء فى هذا المجال عديدة، ونكتفى بالإشارة إلى الدكتور/ **محمد عوض** والدكتور/ **محمد الصياد** وغيرهما.

فى المجلد الثالث من هذه الأعمال الكاملة نشر الروائى العربى الدكتور/ **شاكر خصباك** مجموعة من المقالات والدراسات الأدبية تحت عنوان (كتابات مبكرة) تناولت تلك الدراسات الأدبية دفاعا عن الرواية العربية بمصر فى الأربعينيات، وعلى الرغم من دفاع الكاتب الروائى العربى **شاكر خصباك** عن موهبة **محمود تيمور** الأدبية إلا أنه يلتفت فى فترة مبكرة جدا إلى عبقرية **نجيب محفوظ** ويبشر بمستقبله الأدبى العظيم حين لم تكن كتابات **نجيب محفوظ** الإنسانية قد ظهرت بعد.

ولقد فرضت موهبة **نجيب محفوظ** الإبداعية فى مجال الفن القصصى نفسها فرضا على كل الذين كانوا يقدرون الفن الروائى من الاتجاه اليمينى أو اليسارى

على حد سواء، ولقد أشاد سلامة موسى في فترة مبكرة بموهبة نجيب محفوظ مثلما اعترف نجيب بالأثر البالغ الذي تركته النزعة الموضوعية الاجتماعية لسلامة موسى على وجدانه على نحو ما ظهر فيما بعد بصورة لافتة في الثلاثية عندما تحدث عن الكتابات المبكرة لكمال عبد الجواد في المجلة الجديدة، كما استطاع الكاتب والناقد الأدبي سيد قطب في بداية حياته الأدبية - عندما كان يتتبع أثر الفن الروائي ومسئولية الكلمة في أذهان الناشئة أن يبشر في فترة مبكرة بعناصر وضاءة من ملامح العبقرية الروائية لكاتبنا الكبير (راجع له «كتب وشخصيات»).



من اليسار نجيب محفوظ ، وعادل كامل، يوسف جوهر ومحمد أمين حسونه ، وشاكر خصباك، وجودة السحار

ولقد ترك سلامة موسى أثرا بالغا في كثير من كتابنا العرب في الجزيرة العربية والشام والعراق، ونراه في مقالته التي نشرت بتاريخ ١٩٤٦/١٠/١ يتحدث عن الصدق الفني وصدق الكاتب مع نفسه ومع جمهوره، وبدأ يدخل نجيب محفوظ ضمن قائمة الكتاب الشبان آنذاك، ويلاحظ مع غيره من النقاد أن القصص القصيرة التي كانت تنشر في الصحف والمجلات في مصر قصص تبشر بنبوغ «قصصي عظيم» إلا أنها فيما يرى الكاتب «لايعوزها غير متانة اللغة» وهذا هو ما لاحظه كل الذين قيموا أعمال نجيب محفوظ في تلك الفترة، فعلى الرغم من قوة البنيان الفني في الأعمال القصصية والروائية الأولى لنجيب محفوظ إلا أن اللغة الروائية أو اللغة القصصية أو ما يطلق عليه النقد الحديث اليوم مشكلة (السرد) بكل ابعادها اللغوية والفنية معا، كانت في حاجة إلى رحلة عمر لكاتب كبير استطاع أن يوصل لغة الرواية العربية اليوم إلى درجة عليا من الشفافية والنقاء بل وصل بها في كثير من المشاهد إلى درجة (الشعرية) بالمعنى الأدبي العام. وعلى الرغم من أن عالم نجيب محفوظ الروائي المبكر لم يكن يخلو من معالجة بعض المشاكل الاجتماعية، إلا أنه في بعض القصص القصيرة المبكرة خاصة، لم يكن يقصد نقد حالة اجتماعية معينة على نحو ما يلاحظ الدكتور شاكر الذي لاحظ منذ الأربعينيات أن نجيب محفوظ

فى تلك القصص غير الاجتماعية إن صح التعبير، كان يبرع فى تحليل شخوص أبطاله براعة عظيمة وهذه القدرة علي التحليل القصصى هى التى جعلت **شاكر خصباك** يضع **نجيب محفوظ** فى مرتبة تعلو على أستاذه ومعلمه فى فن القصة، وهو المرحوم **محمود تيمور**.

يعمد الدكتور **شاكر** فى هذه المقالة المبكرة عن **نجيب محفوظ** إلى تحليل المعنى الإنسانى الوطنى لروايات **نجيب محفوظ** التاريخية مثل (رادوبيس) و(كفاح طيبة) وغيرهما، ويلفت نظر القارىء إلى المعانى السامية فى تصوير الكاتب لتلك العصور التاريخية البعيدة؛ ثم نراه يتناول عملا واقعيا اجتماعيا مبكرا **لنجيب محفوظ** وهو رواية (خان الخليلى)، حيث يصل الكاتب بإحساس صادق وفى أسلوب علمى دقيق إلى رؤية صادقة لمجمل مسار



غلاف الكتاب

إبداعات **نجيب محفوظ**، فيقول الدكتور **شاكر** فى نهاية مقالته «وتلك هى آثار الأستاذ **نجيب محفوظ** التى تبشر بعبقرية قصصية مبدعة ومستقبل أدبى عظيم، ولا ريب عندى أنه سيتحف الأدب العربى بمرور الأيام، بآثار باقية تخلد اسمه للأجيال القادمة».

واليوم يهدى **شاكر خصباك** كتاباته المبكرة التى تتضمن هذه المقالة النادرة والفريدة فى النقد الروائى العربى إلى **نجيب محفوظ** مرفقا بها صورة نادرة أيضا لمجموعة من كبار كتاب الرواية فى الوطن العربى، حيث يبدو **نجيب محفوظ** فى أوائل الخمسينيات شابا نابضا بالحيوية والتفاؤل، وكان **السحار ونجيب محفوظ وعادل كامل ويوسف جوهر** وغيرهما، من المؤسسين لدار النشر للجامعين التى طبعت أعمالهم المبكرة



مراد وهبه

المرأة عام ١٩٩٥

فى عام ١٩٧٥ انعقد أول مؤتمر دولى فى المكسيك عن المرأة. وفى عام ١٩٩٥ انعقد مؤتمر عالمى فى بكين عن المرأة أيضا. وبين المؤتمرين عشرون عاماً من الزمان. وهى مدة كفيلة ببزوغ مفاهيم لم تكن متداولة فيما مضى مثل ضرورة اشتراك المرأة فى صنع القرار، وإلغاء التقسيم التقليدى للأدوار بين الرجل والمرأة، وحرية تعاملها مع جسدها، والامتناع عن استخدام العنف ضدها. وهذه المفاهيم، فى جملتها، تدور على فكرة محورية هى الدعوة إلى ضرورة تغيير نسق القيم الذى يستند إليه النظام البطريركى Patriarchy الذى يدور على مركزية الرجل، وعلى أن المرأة جنس ليس إلا، أى أن العلاقة بين الرجل والمرأة تقف عند حد «الجنس» ولا تتجاوزه إلى حد «الإنسان». ويعتبر فرويد الممثل الشرعى لهذا النظام البطريركى. فحديثه عن المرأة مقصور على الوظيفة الجنسية، وتصويره لعقدة المرأة النفسية ذو طابع جنسى مثل «عقدة الخصاء» و «عقدة أوديب».

وفى كتاب «الثابت والمتحول» يقول ادونيس إن أخلاق المجتمع العربى هى أخلاق ذكورية. وحيث تسود الذكورية تسود أخلاق جنسية مزدوجة: فرض العفة الكاملة على المرأة، والسماح للرجل بأن يمارس حريته الجنسية كاملة[1]. ولا ادل على صحة هذا الرأى من الدعوة الراهنة إلى تحديد لباس معين للمرأة يغطيها تماما إلى حد بعيد. وهذه الدعوة ليس لها سوى معنى واحد:

تثـبـيت مــا تريد البشرية مجاوزته

أن المرأة جنس ليس إلا

وهذا التثبيت استلاب لإنسـانيـة المرأة من قبل الرجل. وفى تقـديرى أن هذا الاستلاب مردود إلى انتـــصـــار النظام البطريركى على النظام المطريـركـى Matriarchy (نسـبـة الطفل إلى أمـه). والانتصـار، هنا، يعنى أن النظام المطريركى هو الأصل. ودليلنا على ذلك نشـأة الحضـارة. فنشـأة الحضـارة مردودة إلى إبداع التكنيك الزراعى لتغيير البيئة من بيئة غير زراعية إلى بيئة زراعية. والمرأة هى التى ابتدعت هذا التكنيك[٢]. ومن ثم كانت الديانة الأولى للبشرية هى ديانة أنثوية وهى الديانة الأليوسينية نسبة إلى اسم المدينة (اليوسيس) التى نشأت فيها هذه الديانة. وسبب نشأة هذه الديانة مردود إلى الصراع بين الآلهة ـ الأنثى ديميتر إلهة التخصيب والآله هاريس ـ اله العالم السفلى ـ حول بيرسيفونى ابنة ديميتر من زيوس كبير آلهة اليونان. فقد اختطف هاريس بيرسيفونى وتزوجها وجعلها ملكة العالم السفلى وراحت ديميتر تبحث عن ابنتها بيرسيفونى وهى حزينة فمنعت الأرض من أن تنتج محاصيلها من الخيرات، وأشفق عليها زيوس فأرسل هيرمس إلى هاريس ليأمره بإعادة بيرسيفونى إلى أمها



ديميتر فما كان من هاريس إلا الطاعة. وعندئذ أمرت ديميتر الأرض بأن تنتج الخيرات الزراعية مرة أخرى. ومن هنا أصبحت عبادتا ديميتر وبيرسيفونى لا تنفصلان أبدا، وتكوِّنان محور أسرار الديانة الأليوسينية[٣] وقد تشكل حول هذا المحور نسق من القيم هو النسق المطريركى الذى فيه تتقدم المرأة على الرجل.

واستمرت هذه الديانة بما تنطوى عليه من نسق مطريركى لمدة ألفى عام. إذ حدث فى نهاية هذه المدة انقلاب ذكورى كان من شأنه تأسيس نظام بطريركى بديلاً عن النظام المطريركى. ومن يومها والمرأة مكبلة بنسق من القيم مشحون بمحرمات ثقافية أفضت إلى التحقير من شأن المرأة إلى الحد الذى فقدت فيه استقلالها تمهيداً لاستغلالها. ودار الاستغلال على جسد المرأة. فأصبح الرجل هو الذى يريد، وأصبحت المرأة تريد أن تكون مرادة. وهذه الإرادة المعكوسة للمرأة انعكست على قيم الخير والشر فتميز الرجل بالخير واتسمت المرأة بالشر، ووسمت بأنها لا عقلانية لأنها عاطفية وتحورت اللغة بحيث أصبحت معبرة عن رؤية الرجل للمرأة وللكون ومن ثم أنكر الرجل على المرأة أن

تكون لها رؤية عنه وعن الكون فاصبحت سيكلوجياً المرأة سرأ ليس فقط بالنسبة للرجل بل ايضا بالنسبة للمرأة. وقبل الرجل ان تكون المرأة لغزاً حتى يتمكن من غزوها. وقد افضى كل ذلك بالمرأة إلى تحديد تعاملها مع الرجل على نحوين متطرفين عليها أن تختار ايامنهما. فإما ان تحارب الرجل بنفس أسلحته وذلك بأن تكون ذكورية سيكلوجياً فتكون مثله، وإما أن تخضع له وتصبح كما يريد هو أن تكون حتى تكون مقبولة منه. والمفارقة هنا أن المرأة، فى أى من هذين النحوين، تظل لغزاً.

دارت فى ذهنى هذه الأفكار وأنا أطالع مجموعتين من القصص القصيرة لأديبة صاعدة هى «**نورا أمين**» إحداهما بعنوان «جمل اعتراضية» (١٩٩٥) والأخرى بعنوان «طرقات محدبة» (١٩٩٥)[٤].

والقصص، فى جملتها، تدور على فكرة محورية هى البحث عن علاقة حميمة تفضى إلى سكينة النفس. وتحدد **نورا أمين** هذه العلاقة سلباً بأنها ليست بين الرجل والمرأة. ويترتب على هذه العلاقة السلبية وجوب تحرر المرأة من الآخر - الرجل وليس من كل آخر. ولهذا فالجحيم ليس هو الآخر أيا كان كما هو الحال عند **سارتر**، وإنما هو آخر معين. وهذا الآخر المعين هو رمز على النظام البطريركى الذى يستند إلى «الأمر المطلق» على نحو ما هو وارد عند **كانط**. وهذا الأمر المطلق بدوره يستند إلى الإحساس بالإثم. وقد آن الأوان - فى رأيها «المفترض»، إن جاز استخدام هذا المصطلح السائد فى قصصها - لاستبداله بنظام مطريركى يدور على العلاقة الحميمة بين الأم وطفلها أو طفلتها على نحو ما هو وارد فى نظام الديانة الاليوسينية ولكن بدون الآلهة: ديميتر وزيوس وهاريس وبيرسيفونى. وهذا هو تحديدها الإيجابى للعلاقة الحميمة، وهو تحديد يصلح أن يكون أساساً لإحياء النظام المطريركى ولكن فى صورة معاصرة. ومن أجل إحياء هذا النظام فإن **نورا أمين** تنشد كشف المستور. والمستور هنا مستور بمحرم ثقافى. فإذا تعرى المحرم الثقافى انكشف المستور.

والسؤال إذن:

كيف تتم التعرية؟

فى «نوافذ موجزة» نحس أن هذه التعرية تتم برؤية المرأة لأنا - ها العميق الكامن وراء أناها الاجتماعى. ولهذا فإن هذه الرؤية لا تتم بالعين الباصرة وإنما بالعين البصيرة. وإذا حدث ذلك أدركت المرأة أن أنا- ها العميق مجهول بسبب تحكم الرجل فى أنا- ها الاجتماعى وقهره لهذه الأنا بحيث تصاب المرأة بهستيريا لمجرد رؤية الرجل، ولا تتعظ من خبراتها السابقة.

ولكنها إذا تحررت فإنها سرعان ما تنزلق إلى أنا- ها العميق حيث «الوجود مع». وهذا الوجود مع إنما هو وجود مع امرأة وإما مع طفلها أو طفلتها.

وفى «طرقة ثانية: أخطأوا فى البيانات» المستور هو النظام البطريركى. وبديل هذا المستور هو النظام المطريركى. فهى تريد أن يلى اسم طفلتها اسمها وليس اسم أبيها. بل هى تريد أن تتوحد مع ابنتها كما توحدت

ديميتر مع ابنتها بيرسيفونى. وفى «الجسر» تنعت هذا هذا التوحد بأنه الحب ومع ذلك فهى تخشى الا يدوم هذا الحب. وفى «امرأة مفترضة» تسخر من انا المرأة الاجتماعى لأنها منشغلة بالبحث عن الوسائل التى تفضى بها إلى احترام المجتمع لها. ومن هذه الوسائل أن تبدو المرأة فى حالة بؤس ويأس وخوف. ولا أدل على ذلك من أن المرأة المطلقة - فى رأيها - هى فى موضع مريب. ذلك أن المرأة محكومة بالرجل حتى بعد طلاقها. فالطلاق إذن ليس هو التحرر من الرجل أيا كان.

إذن كيف يتم التحرر؟

يتم برفع إشكاليات المرأة، أى برفع ما تعانيه من تناقضات.

والسؤال إذن:

ما هى هذه الإشكاليات؟

وهل فى الإمكان رفع ما تنطوى عليه من تناقضات؟

الإشكاليات ثلاث وهى على النحو الآتى:

الإشكالية الأولى فى «امرأة تمقت اسمها» حيث المرأة تريد التحرر، وتحررها ينطوى على تناقض. فهو إما تحرر بالقيود وهذا تناقض فى الحدود لأنه ليس فى الإمكان التحرر مع بقاء القيود. فهو إذن أمر محال. يبقى أنه تحرر من القيود، وهو أمر ممكن ذهنياً ولكنه محال واقعيا على نحو ما ترى **نورا أمين**.

والإشكالية الثانية فى «أمطار موسمية» وتكمن فى أن جسد المرأة - الأنثى قيد. فإذا كان قبيحاً نفر منه الرجل . وإذا كان جميلاً التذ به الرجل من غير إحساس بأنه علاقة حميمة.

والإشكالية الثالثة فى «أختى» وتدور على صراع دفين غير معلن بين الرجل والمرأة. وسبب هذا الصراع مردود إلى عدم ثقة المرأة فى الرجل، وبالتالى نفى أية علاقة حميمة بينهما. ومع ذلك فالعلاقة متواصلة. وفى سخرية ترفع **نورا أمين** التناقض وذلك بأن تجعل المرأة تعشق اسمها ولا شىء غير اسمها، فى «امرأة تعشق اسمها»

بيد أن **نورا** تحاول رفع التناقضات الكامنة فى هذه الإشكاليات الثلاث وذلك بالهروب من الحضارة لأنها حضارة عصابية مريضة.

والسؤال: كيف؟

الجواب فى «رشيدة» ولقبها «امرأة خاصة». وأغلب الظن انها كذلك لأنها تنفرد بالعقل فتحيا مع أنا- ها العميق وليس مع انا - ها الاجتماعى. ومن ثم لا يقدر أى رجل على ليّها لأن الرجل ليس فى مقدوره مواجهة انا- ها العميق لأنه هو نفسه خال من الأنا العميق، ولهذا فمشاعره زائفة.

وقد يقال إن **نورا أمين** تنحاز - فى قصصها - إلى الجنسية المثلية. بيد أننى أعتقد أن مفهوم الجنسية المثلية بالمعنى الفرويدى لا يصلح تحليلا لقصصها لأن تحليل **فرويد** يستند إلى نسق النظام البطريركى الذى يقوم على «عقدة الإخصاء» و«عقدة أوديب».

ولهذا كان من المشروع لحركة التحرر النسوى أن تطالب بالتحرر من فرويد. وحقيقة الأمر أن كلا من الرجل والمرأة يقترب أحدهما من الآخر فى السلوك عندما نزيل المحرمات الثقافية. فالمحرمات الثقافية تمثل نوعاً من الضغط الثقافى لكى يبقى الافتراق دون الاتفاق بين الرجل والمرأة. وأول فارق مصطنع هو الملبس.

يقول موسى «لا يكن متاع رجل على امرأة، ولا يلبس رجل ثوب امرأة لأن كل من يعمل ذلك مكروه لدى الرب إلهك». ومن شأن هذا القول أن يفضى إلى ثيولوجيا الجنس بدلاً من انثروبولوچيا الجنس. وثيولوچيا الجنس تضيف إلى الملابس المادية الملابس الذهنية وهى المحرمات الثقافية. ومعنى ذلك أن على المرأة التحرر من الملابس الذهنية وهو أمر ليس ممكنا من غير تأسيس نظرية فى المعرفة. بيد أن هذا التأسيس لا يقدر عليه إلا الفيلسوف. ومن ثم يثار هذا السؤال:

هل ثمة أمل فى وجود امرأة - فيلسوفة تضطلع بهذا التأسيس؟

هذا من حيث المضمون أما من حيث الشكل فأسلوب نورا أمين نسيج وحده، إنها تختزل الأفكار فى عبارات موجزة. وهذه علامة على إحساسها بزمن الثورة العلمية والتكنولوجيا. فمنجزات هذه الثورة من ثورة المعلومات وثورة الاتصالات من شأنها اختزال الزمن. ويبدو أن نورا أمين اختارت كتابة القصص القصيرة بهذا الأسلوب لكى تتجاوز الرجل الأديب - الراهن الذى لم يستطع حتى الآن ممارسة هذا النوع من الاختزال. ومع ذلك فاختزال نورا أمين ليس اختزالاً بارداً وإنما هو اختزال ملهم.

الهوامش:

(١) ادونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤، ص ٢١٨.

(2) J.D Bernal, Science in history Pelican Book, 1954, pp. 91-93.

(3) Carol Ochs, Behind the sex of God, Beacon Press, Boston, 1977, pp. 15-22.

(٤) نورا أمين، جمل اعتراضية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٥، طرقات محدبة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٥

صبرى حافظ

فى الذكرى الثلاثين لرحيل محمد مندور

أكد مرور الذكرى الثلاثين لرحيل الناقد المصرى الكبير محمد مندور دون أن يحتفى بها أحد أن الثقافة العربية بحق تعانى من ضعف الذاكرة، أو على أحسن الأحوال أنها ثقافة ذات ذاكرة انتقائية معيبة تذكر بعض رموزها، وتتناسى البعض الآخر وفقدان أى ثقافة لذاكرتها أحد الملامح الأساسية لترديها، أو على الأقل لنقص وعيها بذاتها وبهويتها وقد مرت علىّ الذكرى الثلاثون لرحيل محمد مندور فى باريس، تلك المدينة التى ارتوت منها ثقافته والتى فرض عبر رحلته الثقافية فيها نمطا جديدا للمثقف ولعلاقته الحيوية مع الثقافة فقد جاء محمد مندور إلى باريس بعد أن توسم فيه طه حسين العظيم النجابة وسعة الأفق، فاختاره لتلك البعثة التعليمية لدراسة الأدب فى فرنسا واقتفى محمد مندور فى مدينة النور خطوات أسلافه الكبار فيها من رفاعة رافع الطهطاوى إلى جمال الدين الأفغانى و محمد عبده و محمد حسين هيكل وأستاذه طه حسين نفسه، بل وحتى النمط الإبداعى المغاير توفيق الحكيم فعكف على الثقافة الغربية يغترف من مناهلها المتاحة فى باريس بوفرة ملحوظة، ويوسع أفق مداركه فى شتى مجالاتها يحضر دروس السوربون، لا فى مناهج النقد والتأرجح الأدبى وحدها، ولا فى أعمال المستشرقين واجتهاداتهم العربية التى ابتعث للتعرف عليها فحسب، وإنما فى تاريخ الفن والعلم والفلسفة، وكل ما يشوقه من ألوان المعرفة ثم ينطلق بعدها إلى دروس الحياة الثقافية التى لا تنتهى فى مقاهى باريس ومنتدياتها التى تعد مؤسسات ثقافية مهمة فى كثير من الحالات

فقد كانت فترة بعثة محمد مندور التى أعقبت الحرب العالمية الثانية فترة ازدهار ثقافى فى فرنسا،

حيث كانت مقاهى الحى اللاتينى تعج بنشاط الحركة الوجودية التى كان يتنافس على زعامتها الأدبية والفكرية **سارتر وكامو** وكانت أيضا تحفل بنشاطات **كوكتو** و **بيكاسو** وغيرهم من المبدعين الذين صاغوا ملامح الحركة الثقافية الحديثة فى أوروبا عامة، وفى فرنسا بشكل خاص وقد تردد **محمد مندور** الشاب على هذه الحلقات، أو حوَّم بالقرب منها، فقد كان بطبعه أميل إلى نمط الفنان الذى جسده قبله **توفيق الحكيم** الذى بعثته أسرته لدراسة الحقوق فى باريس، فانصرف لمتابعة فن المسرح، ولتعميق معرفته بتراثه الإنسانى، وصرفه هذا الولع المسرحى عن دراسة القانون لكن **محمد مندور** لم ينصرف عن دراسة الأدب، وإن ضاقت نفسه التواقة للمعرفة المغرمة بالإبداع الإنسانى، بقيود الدراسة الجامعية الصارمة فلو التزم بها لما أتاح لنفسه فرصة التعرف على المسرح، والاستماع للموسيقى، ومشاهدة روائع الفن التشكيلى والمعمارى ودراستها دراسة مستفيضة ومستوعبة فقد كان يدرك أن زمن البعثة محدود، وأن مجالات المعارف الثقافية التى انفتحت أمامه لا تحد فأخذ يغترف منها بلاحدود حتى انصرم زمن البعثة، وآن أوان العودة فرجع وقد تسلح بكل هذه المعارف، وامتلأ ثقة بقدرته على تلقين تلامذته أسس المناهج الأدبية الحديثة

ولما سأله **طه حسين**: وأين شهادة الدكتوراه، أسقط فى يده فقد بعثه أستاذه ليتعلم وليس ليحصل على ورقة تثبت هذا العلم وكان **طه حسين** أستاذا جليلا ذا بصيرة ثاقبة ووعى عميق، يدرك أن تلميذه قد تعلم بالفعل، وأحسن استيعاب المعرفة ولذلك لم يفصله من الجامعة لإخفاقه فى الحصول على الشهادة كما يفعل أى بيروقراطى جاهل فى أيامنا هذه ولكنه يدرك أيضا أن قوانين البعثات تتطلب من التلميذ أن ينجز دراسة يحصل بها على شهادة رسمية فمنح **طه حسين** تلميذه، بعد عودته إلى مصر، مهلة عام ينتهى فيه من إعداد دراسة يتقدم بها لنيل درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية وأعفاه أثناءها من أعباء التدريس، فما انقضت تسعة أشهر حتى كان **محمد مندور** قد أنجز دراسته الرائدة (النقد المنهجى عند العرب) ومن يقرأ هذه الدراسة الآن، وبعد نصف قرن من كتابتها تقريبا يدرك كم كان **محمد مندور** على حق فى تقديم توسيع أفق معارفه على كل الأولويات الأخرى التى تتطلبها منه الجامعة، أو إدارة البعثات وفى التعرف على أصول المناهج الأدبية والنقدية، والاغتراف من معارفها الواسعة على إنجاز بحث يحصل به على شهادة فلم تكتشف لنا هذه الدراسة منهجية النقد العربى القديم وحدها، ولم تضع إنجازات **عبدالقاهر الجرجانى** النقدية الفذة على خريطة الاهتمام الثقافى فحسب، ولكنها أشارت إلى سبقه لأحدث تيارات التفكير النقدى فى الغرب فى هذا الوقت، وهو التيار اللغوى البنيوى الذى أسسه **فرديناند دى سرسير**، والذى أشار **محمد مندور** بفهم وحساسية لامعة لإنجازاته قبل أن تصبح البنيوية تيّارا ذائع الصيت بأكثر من عقدين من الزمان ولم تحصل دراسة **محمد مندور** الرائدة تلك على شهادة الدكتوراة فحسب، ولكنها فتحت الباب أمام نوع جديد من التاريخ الأدبى والنقدى ينطوى على وعى ببنية موضوعه قدر اهتمامه برصد تاريخه وأكدت أن الدراسة الجيدة تأتى عادة بعد معرفة واسعة بمختلف تيارات الثقافة، وإدراك عميق لمناهج البحث فيها فلما تيسر هذا كله **لمحمد**

مـنـدور بعد سنوات الدرس الباريسية هان أمر إعداد الدراسة الجادة والجيدة، ويسرت مسألة كتابتها

وانطلق **محمد مندور** بعد ذلك يدرس في الجامعة، ويرسى مجموعة جديدة من القيم الأدبية والنقدية في حياتنا الأدبية، من خلال كتبه ودراساته وممارساته الثقافية معا كان اولها هو تأسيس تيار نقدى جديد بربط الأدب بالواقع الاجتماعي، ويدرس النص الأدبى فى علاقته الوطيدة بمجموعة من الآفاق الثقافية والاجتماعية والنفسية المتفاعلة يبتعد بالدراسة النقدية عن الأفق الواحد، ويرفض رؤيتها كانعكاس أحادى لبيئة المؤلف، أو لحياته الشخصية، أو لميوله النفسية، أو لنزوعه الفكرى، بالرغم من أن التيار النقدى الذى ساد الحياة الأدبية الفرنسية إبان سنوات بعثته كان تيار **تين** و **سانت بيف** الذى يعتبر أقرب ما يكون إلى الأحادية الاجتماعية، والذى استفاد منه **مندور** بلا شك ولكنه لم يسجن نفسه ضمن حدوده وإنما يدرسها فى هذه الآفاق مجتمعة ويكشف عن تفاعلها فيها

أما القيمة الثانية التى أرساها هذا الناقد الأدبى الكبير فكانت الخروج بالنقد إلى ساحة الحياة الثقافية الواسعة، أسوة بأستاذه **طه حسين** فالنقد على عكس النشاطات الإبداعية المختلفة لا يمكن أن يمارس فى عزلة عن قضايا الحياة الثقافية ومشاكلها ولذلك على الناقد أن يخوض المعارك، وأن يقف مع تيار فكرى ضد آخر حتى يتيح للحياة الثقافية أن تتطور وتتقدم باستمرار فالناقد، خاصة ذلك الذى يتسلح بثقافة واسعة ورؤية مستبصرة كما كان الحال مع **محمد مندور**، يستطيع أن يرود الحياة الثقافية وأن يجنبها مشقة الخوض فى غمار التيارات الناضبة أو الانخراط فى مسارات لا تعد بأى عطاء ويستطيع كذلك أن يدعم التيارات الأدبية الوليدة ويقيها عثرات الاشتباك مع القيم فى معارك تستنفد طاقتها وتنحرف بها عن إضافاتها

وثالث هذه القيم هى ضرورة أن تعى الثقافة ما يدور فى العالم الخارجى حولها، وأن تدير حوارا خلاقا مع مختلف الثقافات الإنسانية من منطق حاجاتها وصبواتها. ولهذا كان اهتمامه منذ بدايات ممارسته النقدية بدراسة النماذج البشرية فى الأدب العالمى، وتقديمها ببصيرة وحساسية للقارئ العربى، علها ترود خطى مبدعى المستقبل لاستلهام نماذجها أو لعلها تضيىء لهم الطريق للكشف عما فى ثقافتنا نحن من نماذج إنسانية فريدة. فالجدل بين الإنسانى والقومى كان من أهم ملامح مشروع **محمد مندور** الفكرى على مدى مسيرته النقدية الطويلة ولذلك نجد أن عمله النقدى يوشك أن ينقسم بالتساوى بين دراسة ظواهر الأدب والمسرح العربى الحديث، وبين تقديم الأدب الإنسانى للقارئ العربى لا من خلال دراساته وترجماته وحدها، ولا ننسى هنا أن ترجماته لم تقتصر على الأعمال النقدية وحدها مثل دراسات **لانسون** و **دوهاميل**، وإنما تجاوزتها إلى الأعمال الإبداعية، حيث لاتزال ترجمته الناصعة لرائعة **فلوبير** الشهيرة (مدام بوفارى) من الترجمات المهمة لعيون الأدب العالمى

أما القيمة الرابعة التى أرساها هذا الناقد الكبير فى حياتنا النقدية والأدبية فهى قيمة التجديد المستمر، وأن على الناقد أن يبشر دائما بالجديد، وأن يقف مع سعى الأدب نحو المستقبل، يدعمه ويرود خطاه ولهذا كان من

أول الذين وقفوا مع حركة الشعر الجديد التى بزغت فى الواقع العربى عقب عودته مباشرة، وكان من الذين نظروا لها بنظريته الشهيرة عن الشعر المهموس وكان أيضا من الذين دعموا التيار الواقعى البازغ فى المسرح العربى حينما وقف مع أعمال **نعمان عاشور** وأيد ثورة هذا الجيل المسرحى الجديد على مسرح **توفيق الحكيم** الذهنى. ولم يمنعه هذا من مواصلة الاهتمام بالمسرح الشعرى ودراسته والدعوة إلى مواصلة الخطوات الأولى التى تحققت فيه. كما أسهم فى تأكيد التيارات الجديدة فى القصة والنقد

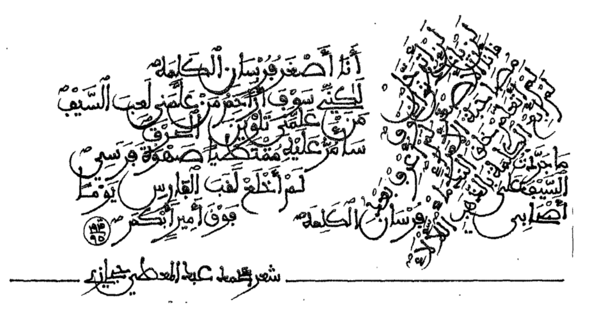
أما القيمة الخامسة، والتى تتخلل كل هذه القيم جميعا فهى قيمة الاحتفاء بالعقل، وتأسيس القيمة الأدبية على العلم والدرس الرصين، والإيمان بحرية الحوار والعمل على تشجيع ازدهاره. فقد كان **محمد مندور** من أعلام التيار العقلانى الليبرالى الذى تربى فى أحضان حزب الوفد، وأسهم بفعالية فى تطوير فكره وتصوره للواقع الاجتماعى فى مصر. لأنه كان من مؤسسى تيار الطليعة الوفدية الشهير، وهو التيار الفكرى الذى دعم ليبرالية الوفد بوعى الفكر الاشتراكى بأهمية قضايا العدل الاجتماعى، وخاصة فى مجتمع نام فقير كالمجتمع المصرى. وكان من فرسان الأدب الملتزم والنقد الملتزم ضد الأدب الذى يترفع عن خوض معارك الواقع الاجتماعية. فقد كان **محمد مندور** على وعى عميق بحركية الثقافة فى مجتمع لايزال فى مرحلة بلورة هويته وأدبه الجديد. وإذا ما تأملنا إنجازه من منطلق التيارات النقدية المعاصرة، سنجد أنه كان من رواد ما عرف الآن بثقافة ما بعد الاستعمار Postcolonial التى تهتم بسياق إنتاج الثقافة وأثر تواريخ القمع القديمة عليها.

هذه هى بعض القيم التى أسسها هذا الناقد الكبير فى حياتنا الأدبية والنقدية من خلال مجموعة كبيرة من الكتب والمقالات التى لم تجمع بعد فى كتاب، بالرغم من انصرام كل هذا الزمن على رحيله فهل يمكن أن ننتهز فرصة الاحتفاء هنا بذكرى هذا الراحل الكبير لندعو إلى جمع مقالاته، وإصدار طبعة موثقة ومحققة من كل كتبه التى نفد معظمها من الأسواق، فى وقت لاتزال فى مسيس الحاجة إلى تدعيم تلك القيم النقدية التى أرساها فى حياتنا، والتى تتعرض الآن لضربات التردى وتعصف بها رياح الظلام



معاشو قرور*

شاعر ورسام جزائري

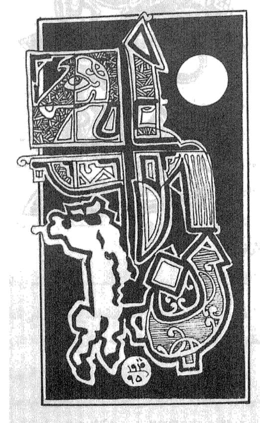


* عضو مؤسس برابطة «إبداع» الثقافية الوطنية.













ديزى الأمير

الغرابة والعروس



سارت مع المراتين والفتاة فى السوق المخصص لبيع الأقمشة، وبدأ فرد لفائف الحرير والساتان والفوال والتافتاه....

اتجهت ابصارها نحو الحائط، حيث لفائف الأقمشة ممتدة من منتصف الحائط إلى أعلاه ووقعت على كل لون وردى رأته. لم تفكر فى نوع القماش. كان اللون يشدها وتتصور نفسها ترتدى فستانا لونه وردى يتهدل على جسمها ويغطى ساقيها ويصل.. يكاد يصل إلى الأرض.

تصورته عريضا.. طبقات مكسرة فوق بعضها، تبدأ من الخصر وتهبط وتهبط إلى أن تصل.. تكاد أن تصل إلى الأرض.

لم لا تتصوره مزموما يظهر خصرها النحيل ثم يهبط بدلال يكاد يصل إلى الأرض؟ والاكمام؟ وفتحة العنق؟

فجأة رأت كل أنواع الأقمشة تفتح وتمتد على الطاولة الطويلة والتاجر يأمر صبى المحل أن يمد القماش على طول الطاولة.. ثم لفة قماش ثانية وثالثة... كل هذه اللفات التى فتحت، كانت زرقاء بلون السماء الباهتة.

شدها الأزرق لا لجماله ولكن لبعده عن اللون الذى تنتظر. لم يسألها أحد. لم يأبه لوجودها أحد. كانت إحدى المراتين، التى تراها للمرة الثانية فى حياتها، هى التى تطلب من التاجر وتصرخ فى الصبى بعْد أن يكون سيده صاحب المحل قد صرخ طالبا بفتح اللفائف ويهبط الأزرق السماوى الباهت منسكباً على الطاولة الطويلة بكل انواع الأنسجة ثم تمد المرأة

التى تراها للمرة الثانية فى حياتها، ذراعها تطلب من التاجر ومن الصبى التوقف ثم تصرخ: هذا هو النوع الذى أريد.
كان القماش من الساتان الأزرق الذى يكاد ان يصبح كالأبيض المغطس بالنيل، ثم تمسك القماش المختار لترميه على كتف الفتاة التى صاحبتهن فى جولة السوق، وكانت سمراء شعرها أسود مجعد ذات أنف طويل وشفاه رفيعة رقيقة. زادها القماش قبحا وزال رونق القماش عندما ارتمى على كتفيها والمرأة تقول لها:

ـ أنت الأشبينة الأولى، أجرب عليك القماش وها هو يليق عليك كثيرا لنرى كم متر نحتاج منه.

لم تصدق أن ما تسمعه هو ما تسمعه. فالسمراء ذات الشعر الأسود المجعد والأنف الكبير والشفتين الرقيقتين، هى ابنة أخت العريس وهى.. هى التى تحلم باللون الوردى اخت العروس، الاشبين او العراب الرجل يكون قريباً للعريس اما العرابة فهى التى تختارها العروس لقربها منها وقد اختارتها أختها الوحيدة لهذا الدور لأنها اقرب إنسانة إليها.

انتظرت ان تقول المراة الثانية التى ترافقهن شيئاً، أن تذكر أنه يجب استشارة العروس التى لم تات معهن إذ لا تسمح التقاليد كما كانت حينذاك، بمجيء العروس إلى السوق مع الأشبينة الأولى والأخريات لشراء فساتين المرافقات للعروس لأن العريس هو الذى يدفع ثمنها هدية منه.

ولكن أمام تسلط المرأة الأولى، سكت الجميع فتقرر عدد الأمتار التى تحتاج الفتاة التى اختيرت تعديا على حقوق الأولى العرابة الأصلية.

استقر الأمر على اللون الابيض المنيل بالأزرق والقماش ساتان مطفى. تصورت نفسها تسحب شرشفاً عن حبل الغسيل وتضعه على كتفها تمهيداً لسحب بقية الغسيل عن الحبل.

عدد أمتار القماش كان على مقياس ابنة اخت العريس وضوعف العدد عندما تذكرت المرأتان أن هناك اخت العروس وهى الأشبينة الثانية ثم ضوعف العدد مرة أخرى عندما تذكرتا أن الصغيرات اللواتى سيحملن ذيل طرحة العروس عددهن ثلاث.

لم تقل لأختها العروس ما حدث وأجابت على كل اسئلتها بانحناءة من رأسها بالموافقة وهى تدرى انها لم تسمع السؤال.

ثم عرفت أختها العروس أن لون فستان المرافقات الكبيرتان والصغيرات هو الأزرق وذلك عندما عادت هى من بيت الخياطة وأجرت تجربة القياس يومها، عرفت أن التنورة عريضة مزمومة على الخصر والأكمام يابانية التصميم ولم يتحقق من أحلامها إلا طول الفستان الذى يكاد يصل إلى الأرض.

كان عرس أختها هو أول عرس تحضره فى حياتها، فقبل ذلك لم يسمح أبوها لها بحضور عرس بحجة أن المدعوين يرقصون رجالاً ونساءً معاً وأن الشمبانيا تقدم للضيوف وهذا ما يتنافى ومبادئ أبيها الدينية والاجتماعية.

تذكرت ذاك اليوم البعيد فى تاريخ حياتها بتفاصيله الدقيقة وثار غضبها، لم سكتت؟ ولم لم تعترض على اللون وعلى نوعية القماش والتصميم، والأعظم من كل ذلك لم لم تصرخ فى وجه المرأة التى كانت تراها للمرة الثانية فى حياتها، تذكرها أنها هى العرابة الأولى هى الأشبينة الأصلية، هى أخت العروس وهى الأقرب إليها من كل فتيات العالم. ثم تذكرت أن أختها العروس عرفت كل هذه التفاصيل يوم العرس ولم تبد أية ملاحظة.

أتراها كانت تعرف كل هذه الأمور وصمتت ولم تبد أية ملاحظة؟ وعاد غضبها يثور ولكن على من وقد مرت عشرون سنة على ذاك العرس؟

تأملت نفسها كانت ترتدى فستاناً أسود، فوقه معطف أسود وحذاء أسود مع جوارب سوداء وهى وحدها مع رجل غريب، غريب؟ غريب وهو خطيبها؟ وها هما فى طريقهما إلى الخورى ليعقدا زواجاً مدنياً.

أحست برعب أذهلها وزاد الرعب وهى تسير ثم ازداد حينما دخلت المبنى واشتد حينما دخلت القاعة وصعقها حينما جلست أمام الخورى.

تلفتت حولها، لم يكن فى القاعة أحد.. سمعت الخورى يسألها وهى لا تسمع، رفع صوته وهى لا تسمع، كرر سؤاله وهى لا تسمع.

أحنت رأسها فرأت الحذاء الأسود والجوارب السوداء وفوقهما الفستان الأسود وفوقه المعطف الأسود..

إنها تلبس ثياب الحداد فلم جاءت إلى هنا؟

من مات لترتدى السواد؟ من فقدت لتلبس السواد؟

من رحل لتحزن عليه فتلتفح بالسواد؟

فجأة تذكرت أنها كانت تحتضر ولاشك أنها ماتت الآن ولم يحزن عليها أحد وها هى جثة هامدة غير قادرة على النطق.

فى الماضى البعيد، صمتت إذ ألبسوها الأزرق المنيل بدل الوردى الذى تحب، واليوم هى نفسها لبست السواد حداداً على نفسها. تصمت لأن الأموات لا ينطقون، لا تسمع لأن الأموات لا ...

قامت من مقعدها، وقفت، سارت خطوة ثم أخرى وأخرى وأخرى عبرت الباب الداخلى والخارجى.

سيارتها تقف قرب الرصيف، لم تكن سيارة لدفن الموتى، بل سيارة برتقالية زاهية اللون.

أخرجت المفتاح من حقيبتها السوداء، وفتحت باب السيارة، جلست على المقعد الأمامى وأدارت المفتاح فعادت الحياة إلى السيارة وبدأت تتنفس بشهيق وزفير واضحى الصوت، ضغطت بقدمها على دعسة البنزين، فعاد الدم يسرى فى عروقها. داست على زر فى المقود ارتفع صوت إنذار لمن حولها.

انطلقت السيارة وانطلقت، ثم أسرعت وأسرعت، وسارت فى الطريق المستقيم الطويل لتصل إلى حيث هاتفها، تتصل بابنة أختها التى كانت عروساً قبل عشرين سنة تخبرها إنها صمتت، ولم تصمت.



النقر على زجاج القلب



ما إن لمس «مهدى» الأرض حتى قفز فجأة، وأوشك أن يرتطم بالحائط.. فقد شعر أنه داس عليه. الشقة غارقة فى الظلام، وهو فى غمرة النوم الثقيل نسى أن «وحيدا» يحرص عى النوم إلى جوار سريرها.

وخز قلبه الألم مشفقا على وحيد الذى لابد قد أصابه ضرر.. مضطربا راح يبحث عن مفتاح النور، تبين أن الكهرباء مقطوعة.. تحسس طريقه إلى المطبخ فأضاء شمعة وأسرع عائدا يتخبط.

كانت «راضية» زوجته قد أفاقت على صوت اصطدامه بكراسى السفرة والثلاجة، ثم رأته عائدا يحمل شمعة ونورها يلقى على وجهه وعلى الجدران ظلالا مرعبة.

- خير يا مهدى

- وحيد

- ما به؟

- يظهر أنى دست عليه

رغم حجمها الضخم هبت من تحت غطائها فى خفة عجيبة، ووقفت على الأرض إلى حيث ينظر.

دق قلبها وهى لا تكاد تصدق.. خطفت منه الشمعة وهبطت إلى الأرض تقلب فى وحيد.. كان واضحا أن المسكين تحطم. خبطت راضية على صدرها وقالت بصوت تجذبه من نسيج قلبها المخلوع، صوت ينز بالأسى ويعبر عن خسارتها الفادحة:

ـ يا حبيبى يا بنى.. أنت يا مهدى عميت

لم يرد مهدى، كان قد تعود على أحجارها فى أيام السلم، والآن وهى فى عز المصيبة يحق لها أن تقول ما تشاء.. تهاوى إلى جانبها فقد كان يشعر مثلها بالخسارة ولكنه كعادته يغضب فى نفسه يتألم صامتا وينفث سيجارته بسرعة.

أخذ منها الشمعة فى صمت، ووضعها على الأرض، تفرغت للتقليب بإصبعها الغليظ القصير فى أعضاء وحيد المفككة.. كلما رفعت ساقا سقطت، ورفعت رأسه فسقط هو الآخر.. اندفعت فى نشيج متدفق وغريب

.. بحر من الدموع لا يتوقف، فينتفض له جسدها بقوة

ـ يا حبيبى يا بنى..يا حبيبى يا بنى

كان مهدى متأثراً جدا ويشعر بالأسف لأنه لم ير وحيدا وحطم عظامه، أنا السبب.. امسحيها فىّ

ربت على فخذها:

ـ خلاص يا راضية.. الدنيا كانت ظلاما

لم تكن مستعدة لسماع كلمة:

ـ اسكت.. اسكت

استمر فى طلب العفو:

ـ حقك على.. عمره انتهى وهذا أمر الله كانت فى عالم آخر:

ـ يا حبيبى يا مدحت

ـ مدحت!.

ـ يا حبيبى يا وحيد

عاد يربت على فخذها وهى لا تشعر إلا بقلبها المحطم، ووحيد الذى انتهى وكان أنيسها الأوحد.. مضت تتذكر خفة دمه وذكائه وحنانه.. طوال عمرها لم تر ولن ترى من له صفاته.

أوشك مهدى على البكاء، لكنه تشاغل بالتحديق فى العظام المسحوقة ثم صرخ قائلا:

- إنه يتحرك يا راضية.. انظرى

بسرعة مسحت عينيها لترى إن كان فعلا ينبض ويحاول الحياة.. كان رأسه يتململ، وكانت له عين مفتوحة بثبات كالموتى وعين مغلقة تماما.. ظل مهدى يرقبها لعلها تتخلى عن سخطها الزائد ولوعتها التى تشوه ملامحها.

إلى المطبخ أسرع مهدى بإلهام غير عادى فأحضر خرقة. مزقها شرائط صغيرة ثم فتح أحد الأدراج وأخرج منه قلم رصاص كسره نصفين.

رفع وحيد وطلب إلى راضية أن تمسكه من بطنه، وضع نصف قلم على ساق ولفهما بشريط من القماش، ووضع الآخر على الساق الثانية ولفهما.. عادت الكهرباء واجتاح الشقة نور باهر.. ارتجفت منه العيون.. فرح مهدى بالفرج وأطفأ الشمع الذى كان قد أضاءه ومضى يؤلف جبائر وأربطة للكتكوت الوحيد محاولا أن يصلب طوله ويجعله يقف ولو كخيال المآتة.. قال لزوجته التى ذوبها اليأس:

- إن شاء الله سيعيش

- كيف سيعيش يا فالح؟!

- ربما يصبح أعور لكن لا بأس

- لقد سحقته يا رجل

- ربما يحتاج هذه الجبائر طول عمره، لكنه سيعيش

- ومنقاره الصغير نفذ فى اللحم .

- سأطعمه بنفسى.. لا تقلقى

- أنت تموت فى النكد

- سيعيش اطمئنى

لم يستأنفا نومهما.. بقيا إلى جواره يرقبانه وهو يجتهد للتماسك، ربما ليس طلبا للحياة بقدر سعيه لارضائهما وتلبية رغبتهما الحميمة فى أن يعود للحياة واللهو والمؤانسة.

فتح مهدى بصعوبة ورهبة منقاره. حاول أن يعيد الشفة العليا لتكون فوق السفلى بالضبط ثم أخذ يلقى بينهما حبات الأرز.. فى البداية لم يجد استجابة.. فنزل عليه الوحى.. أحضر قطارة العين ومضى يسحب بها ماء ويسقط فى فمه قطرات... تنبهت أعصاب الكتكوت بعض الشئ... فعاود الكرة، وكلما نبض عصب ضئيل تجدد الأمل فى نفس راضية، وأوشكت أن تسامح مهدى الذى اساء إليها إساءة لا تغتفر.. طرقعت بإصبعيها الوسطى والإبهام مشجعة وحيد على مواصلة التعلق بالحياة.

أبدى مهدى عبقرية فى الإصلاح لم تعرفها عنه إلا فى حالات نادرة، وأيقنت ان الطبيب البيطرى نفسه لا يفعل ما فعله مهدى. ها هو ومن أجلها يحاول أن يعيد الحياة إلى الكتكوت الوحيد بعد أن فقدت عشرين كتكوتا اشترتها منذ ثلاثة أشهر.. والغريب أن هذا الكتكوت لم يكن ضمن المجموعة التى اشترتها ولكنها طلبت من البائع هدية.. فوق البيعة نعم.. أشارت عليه هو بالذات وقالت له:

- هات هذا الكتكوت لمدحت

- سآخذه لمدحت ولدى... إنه لمدحت.

وماتت كل الكتاكيت إلا كتكوت مدحت.. وهى لم تفكر طوال حياتها فى تربية الكتاكيت أو أى نوع آخر من الدواجن.. كان مهدى حريصا على راحتها.. يشترى لها كل ما تريد جاهزا. لكنها وجدت نفسها مضطرة لذلك بعد أن تزوج ابناؤها العشرة ولم يبق معها إلا أصغرهم مدحت، كان مدحت قد أصبح وحيدا مثل أمه وأبيه، وحرص أن يلاعبه كلما كان بالبيت وإذا عاد من الخارج ولم يجد وحيدا سأل عنه .

كان وحيد إذا سمع جرس الباب أسرع ليستقبل القادم ويتبعه إلى حيث يدخل ... إذا كان واحدًامن العائلة دخل معه إلى حجرة السفرة أو النوم، وإذا كان ضيفا اصطحبه إلى الصالون وبقى يرقبه بوعى وانتباه.

وأصبحوا يقدمون له نفس المشروب الذى يشرب منه الضيف، ونفس الذى يأكله.. ولما أخذ مدحت وحيدا مرة لينام معه على السرير لم تقل له أمه: لا تأخذه معك حتى لا تسحقه ولم تقل: دعه حتى لا يفسد سريرك.. بل قالت له:

- إن لك غطيطا عاليا سيزعجه

لكن الحب الجارف لوحيد لم يسيطر تماما على راضية ومهدى إلا بعد سفر مدحت العنيد إلى الكويت.. ولم يكن بحاجة لذلك، لكن أصدقاءه كان لهم فى كل شئونه تأثير بالغ عليه.

أصبح وحيد هو مدحت وهو كل الأبناء.. وخاصة أن راضية تبقى وحيدة معه بعد خروج مهدى إلى الورشة التى لا يعود منها إلا بعد الغروب.

بقى وحيد مخلصا وتابعا أمينا لراضية.. إذا ذهبت إلى المطبخ تبعها، وإذا دخلت حجرة النوم كان قبلها... وإذا خلعت ملابسها فعينه عليها وهو معها إذا دخلت الحمام ... إذا أكلت يأكل وإذا شربت يشرب، وإذا لم تحضر له مثل مامعها نقرها فى قدمها الصغيرة المدورة، وعندئذ تعرف أنها نسيته وأنه غاضب.

أما إذا فتحت التليفزيون فإنها تضعه إلي جوارها علي الكنبة، لكنه لا يرتاح في هذا الوضع ويسرع بالقفز ليضطجع فى حجرها مستمتعا بالدفء الذى ينفثه فخذاها.. يتطلع مثلها إلى التليفزيون وهى تقزقز اللب وتضعه فى فمه... وإذا كانت البرامج المعروضة عبارة عن ثرثرة فارغة، أو معادة فإنه يؤثر النوم وتغطيه بطرحتها، وأحيانا تغلق التليفزيون وتبدأ معه حديثا طويلا، تحكى له ما يخالجها من مشاعر وأفكار... وتعترف له بأمور لا تصرح بها حتى لمهدى زوجها وأبى عيالها.

- ركبتى يا وحيد يا بنى.. نشر جامد.. الروماتيزم بعيد عنك. وأولادى لا يسألون.. منهم واحدة بينى وبينها «خطوتين» لا تفكر فى أن تطل على، والثانية المجرمة تقول لأخيها.. أمى الآن لا تسأل عنا، إنها تربى صرصورا، وستكتب له ثروتها.. ألأنت صرصور يا وحيد... هم الصراصير يا حبيبى. هات لماما قبله فبلنى عدل ياوله.. شاطر.. هل تحب ماما.. يا حبيبى.. وماما تحبك.

أشرق الصباح وكل ساعة تمر تشهد تقدما، والطبيب مازال ببراعة يتفنن فى العلاج ويبتكر فى الترميم، وأهل المريض يتجول فى نفوسهم الأمل، ويطل من عيونهم التى خلت تماما من الدمع، لولا الشك فى إمكان عودته للحياة بقوة كما كان.. وكيف يعود وليس فيه عضو واحد سليم.

فى الثامنة ذهب مهدى إلى الورشة دون أن يتناول فطوره المقدس وبقيت راضية إلى جوار وحيد دون أن تفكر حتى فى أن تدلى السلة بالحبل لبائع الخضروات... قررت ألا تطبخ اليوم.. سوف يأكلان أى شىء.

وحيد يتحسن باطراد وشجاعة.. واستطاع بعد أيام أن ينقل بعض الخطوات لكنه كان يقع برغم أقلام الرصاص المثبتة على ساقيه ورأسه المحمول بجبيرتين مثبتتين طوليا على جانبى بطنه.

ظلت راضية حريصة على إطعامه بنفسها حبة.. حبة، وعلمها مهدى كيف تقطر له الماء، ولكنها كانت دائما تفكر فى مدحت الذى لم يرسل اى خطاب منذ سفره لم يرض أن يعمل مدرسا فضل العمل فى الورشة مع ابيه.. وأظهر تقدما فى تعلم الميكانيكا، واستطاع بعد أشهر قليلة أن يصلح أى عيب فى أى سيارة، لكنه سافر.. ركب الطائرة ورحل بعيدا بحيث لا تراه أمه ولا يراه أبوه

- أصدقاؤه يا وحيد السبب، كان مطيعا ولكنه بالتدريج بدأ يحتد ولا يسمع الكلام ولا جواب يا مدحت.. ربنا يحرسك يا بنى فى غربتك بعد أيام قرر الطبيب رفع الجبائر ووقف وحيد لحظات ثم وقع.. أنهضه مهدى وساعده على السير خطوات.. فسار ثم وقع، وهكذا مضت المحاولات، لكنه كان يسير منحرفا جهة اليمين تبعا للعين السليمة ثم يصطدم بالاشياء ويقع.

ظل مهدى يرعاه بتأملاته وافكاره حتى تحسن، لكنه لم يكن قادرا على العودة لنشاطه القديم. غامت الرؤية وقل السمع وتراجع الجهد وبدا مفتقدا لذكائه وخفة ظله وتأثرت إرادته بما اعتراها من الأسى واليأس.

صحا مهدى ككل يوم وبحث عنه محاذرا أن يقضى هذه المرة عليه تماما.. بحث عنه ليحييه تحية الصباح ويقبله قبل أن يتوضأ.. لم يجد له أثرا تحت الدولاب ولا فى المطبخ ولا تحت الأسرة.. أيقظ راضية التى انطلقت فى حماس تتأكد أولا أن كل الأبواب مغلقة وأنه لم يفتح أى باب ويخرج، وربما يسافر.. لماذا يرسل مدحت خطابات؟!

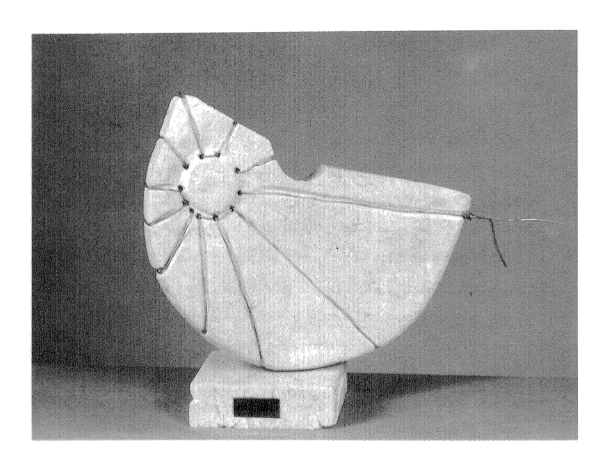
لقد تحسن وأصبح يأكل وحده فما الذى جرى؟

أخيرا وجدوه مسجى على سجادة الصالون... ممددا فى هدوء أيقظوه فلم يستيقظ رفعوا رأسه فسقط منهم مستسلما للنهاية.. مدحت... دق قلب راضية

- يا حبيبى يا بنى.. استر يا رب

وانفجرت عيناها بالدمع بينما تسلل مهدى إلى الورشة دون فطور خامره إحساس بان صاحبة الجسد الذى ينتفض بالغضب والنشيج المحموم سوف تقبض على زمارة رقبته.

منحوتات البحار الفينيقي



أحمد عبد المعطى حجازى

منذ عام ، مر بنا هذا الفنان اللبنانى كما يمر الطيف، تاركا لنا صور منحوتاته مع اسمه العائلى لوبوس، والحرف الأول من اسمه الشخصى س. ثم اختفى.

كان قد حط رحاله أولا فى الأسكندرية، لا أدرى كيف ، كأنه بحار فينيقى رمت به الأمواج. لكنه قرر أن يحول تصاريف القدر الى عمل يكون تذكارا لهذه الرحلة . وكما لعب به الموج مضى يلعب بالمرمر والحجر.

لم يكن يملك من أدوات العمل أو مادته شيئا. وما الذى يملكه بحار غريق؟ غير أن وقفته على الشاطئ بين البحر والصحراء كانت أول شرارة خرجت منها منحوتاته. فليس النحت إلا روحا تستر عريها لتقف متجسدة فى شكل يتلقى النور ويسقط الظلال.

هكذا ظهر النحت فى مصر وفينيقيا واليونان . وهكذا كنا نصنع ونحن أطفال عراة على شواطئ الترع النيلية، نمد أصابعنا إلى الطمى لتحوله إلى أشكال وكائنات .

وهكذا صنع س . لوبوس ، فالحجر مدفون في الرمل كالجنين في ظلمة الرحم وصمته.. وليس على الفنان إلا أن يخرجه ويحوله إلى أشكال ناطقة.

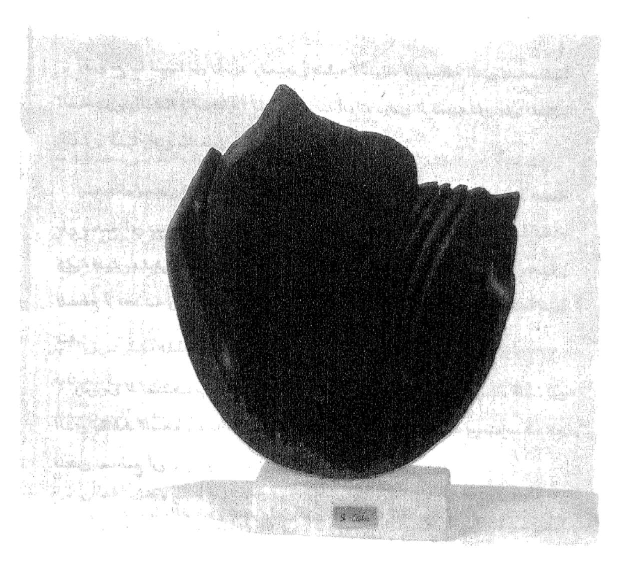
كائنات مستديرة أو مستطيلة أو بيضاوية ، مثقوبة أحيانا ومسننة أحيانا، تشبه الرحى، أو الدرع المثقوب، أو الشمس، أو الرغيف، أوالكف المفتوحة، أو البرعم . وأشكال أخرى كأنها رماح، أو أصداف، أو حجارة ساقطة . من السماء ، أو رموز لديانة غامضة.

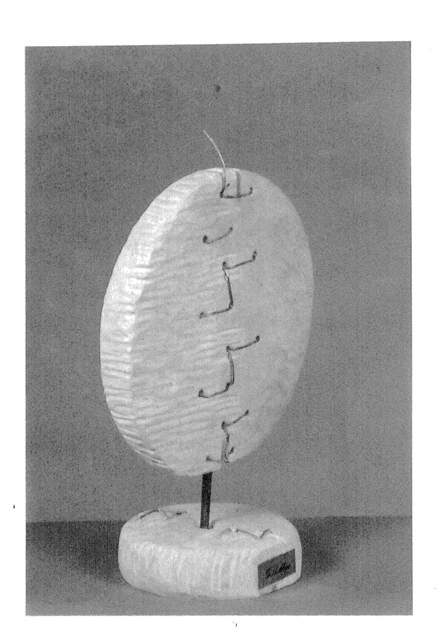
وهي مع ما فيها من تجريد وغموض تشبه الأدوات البسيطة التي يستعملها الفلاحون والرعاة والبحارة ، لكنها ليست أدوات ، وهي لا تستعمل، بل تُشاهَد وتتأمل، لأنها زاخرة بالمعنى.

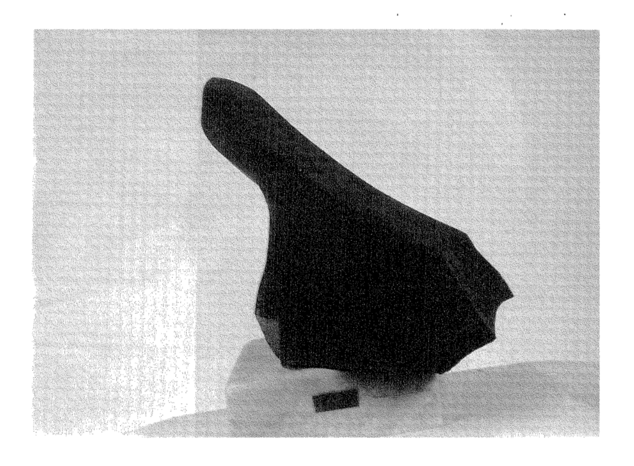
ومنحوتات لوبوس ليست محاكاة لما هو متجسد بالفعل. فهو لا يشكل مادة طيعة بل ينحت، أي يستنطق مادة صلبة، ويستخرج منها أشكالا يخيل إلينا أنها كانت كامنة فيها. يجلوها ، نعم، فيخلص الشكل من الزوائد ، ويناسب بين الأجزاء . يصقل السطح أو يخدشه ويخططه ، لكنه لا يخرجه من شخصيته ولا يفرض عليه شيئا غريبا عنه.

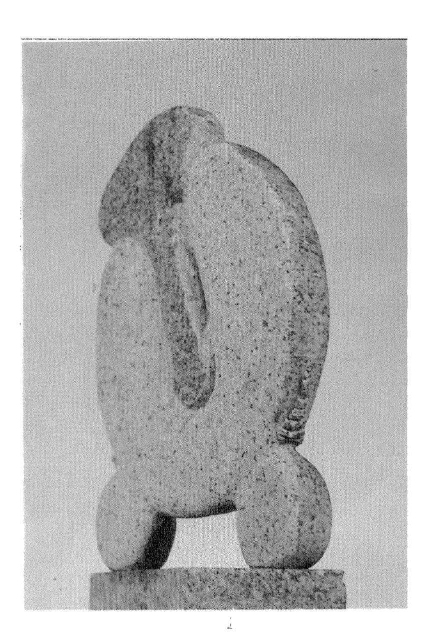
ولوبوس لا يستخدم في النحت إلا بعدين اثنين، مثله مثل الرسام الشرقي الذي يخطط السطح ويلونه دون أن يحاول تجسيمه لكن مع ذلك ليست مسطحات، فنحن نستطيع أن ندور حولها ونشاهدها من كافة الزوايا والجهات.

لوبوس يذكرنا بالفنانين المجهولين في الحضارات القديمة أعمالهم حاضرة وهم غائبون!

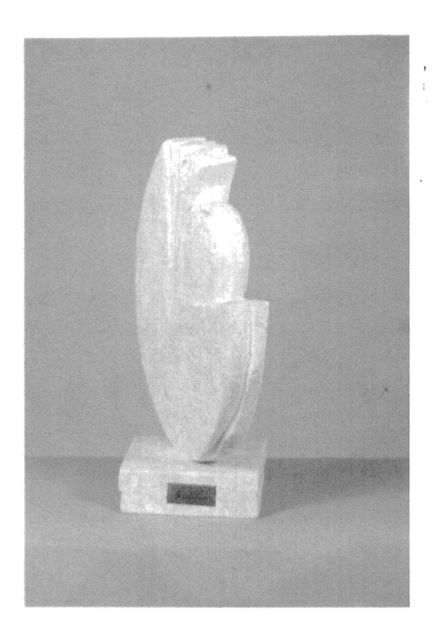


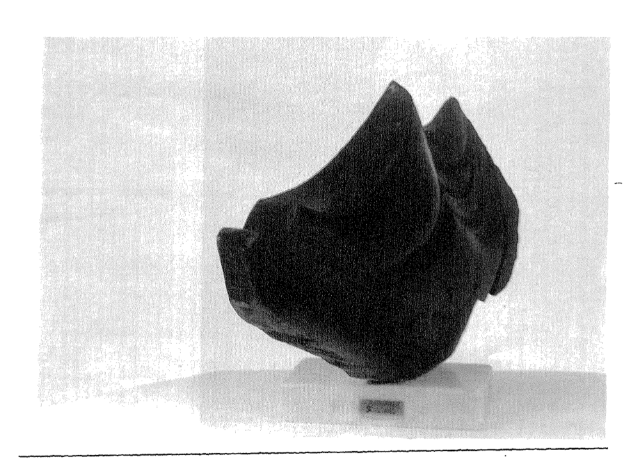


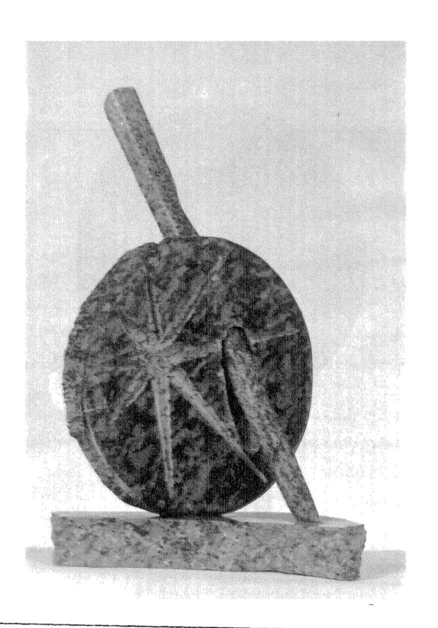


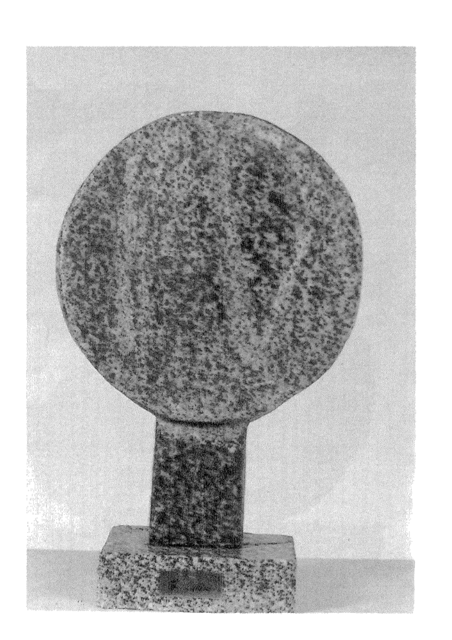












محمد الراوى

الملك سوس



كنت أشعر بأنى رأيته من قبل، أتوقع ظهوره المفاجئ لى فى أى وقت، بدروعه وفرسه وسيفه الطويل. سألت أمى عن الملك «سوس» كما كنت أسألها دائما عن كل شئ يخص هذا الملك العظيم. لماذا يعيش الملك «سوس» فى ذلك المكان الموحش؟ وهل رأته؟. قالت أمى إن هذا المكان الموحش كان سرة الوجود. إنها سمعت عن سوس من جدتها، وجدتها سمعت عنه من جدتها وهكذا حتى سابع جدة. إن الملك «سوس» اختفى أسفل القلعة قبل أن تتهدم واتخذها مقرا له وأنه هو الذى أنشأ هذه المدينة، وقد كانت فى بدايتها بضعة بيوت وناس أقل، وهو الذى كان يدافع عنها ضد الأعداء. وقالت أمى إن الملك «سوس» يمتلك قدرات هائلة جدا، له طرق ومسالك خاصة به يصل بواسطتها إلى أى مكان يريده فلا يعوقه عائق.

رأيته وهو يرتدى عباءته الحمراء وقلنسوته الفضية المطعمة بالياقوت والمرجان، ممتطيا فرسا عظيمة تندفع من فوق الطابية إلى أسفل وهو يلوح بسيفه الضخم البراق وحينما اقترب منى معترضا طريقى رأيته يمد لى يده وهو يحاول الابتسام.

قال لى بصوت أجش لكنه حزين: كيف حالكم؟

* الملك سوس: أسطورة شعبية قديمة متداولة بين ابناء السويس، لها اصل فرعونى، تفيد بأن بانى القلعة هو الملك سوس الذي كان يدافع عن المدينة ضد أعدائها، وانه إخفى كنوزه فى اعماقها ولا يستطيع أن يصل إليها مخلوق إلا بفك الطلسم المعقود في ديك ذهبى يظهر عند الفجر فى الطابية او اطلال القلعة.

قلت: إنهم هناك فى بيوتهم..

وتوقفت عن الكلام عندما تحشرجت أنفاسى.

مسح قمة راسى بكف يده وتجاوزنى بفرسه متجها ناحية بيوتنا، وعند مدخل الحوارى ابطأت الفرس ببطلها العظيم وأخذت تجتاز الحوارى حارة حارة وأنا أسير بجوارها وأحيانا خلفها. كانت الفرس تسير بخطوات متهادية داخل الحوارى الضيقة وكانت تعرفها حارة حارة، وكانت النوافذ تفتح فيطل منها الضوء وتبرز وجوه الناس مستبشرة وهم يرون شبح «سوس» العظيم فوق فرسه مارا بالقرب من مساكنهم المتلاصقة ونوافذهم القريبة من الأرض، يضرب أحيانا بصولجانه أو بحد سيفه العريض على أبوابهم ونوافذهم وكأنه يوقظهم من سباتهم ليطمئنهم فيذهب بعضهم إلى حيث يرونه أو يبقى بعضهم فى فراشه بشفاه مبتسمة وكأنهم فى حلم وهم يسمعون وقع أقدام فرسه فى الهزيع الأخير من الليل، وكانوا فى الصباح يخرجون من بيوتهم ليبحثوا عن آثار حوافر الفرس فى حواريهم فتطمئن قلوبهم لأن الملك «سوس» لم ينسهم ولأن ما رأوه وسمعوه فى الليل كان حقيقة.

لكننا كنا نحلم أيضا بكنز الملك «سوس» ، وكل واحد من سكان تل القلزم يتمنى أن ينكشف سر الكنز على يديه. ظللت لسنوات طويلة أفتح عينى وسط نومى العميق كلما سمعت صياح الديك فى الحارة. وكلما اقترب الفجر انطلقت الديوك فى صياحها متجاوبة من فوق الأسطح، مستقبلة شمس اليوم الجديد.

وسرعان ما يذهب بى خيالى إلى الطابية وهى متسربلة فى هدوئها وغموضها، أتخيل ما يمكن أن يحدث هناك لو أن النبوءة تحققت على يدى. فكم سأكون بطلا وقويا وثريا لو استطعت أن أمسك الديك المسحور حارس الكنز لأذبحه واستولى على كل شئ. أتسلق التل المغمور وأهبط فى جوف الطابية وأبقى ساهما ساكنا بين أربع مصاطب صخرية تختلف فى لونها عن لون الرمال. قيل لى أن الديك المسحور حارس الكنز له عرف أحمر كبير يتدلى إلى أسفل، وله عينان واسعتان مستديرتان وريش ذو ألوان زاهية مدهشة وبراقة، الديك المسحور يظهر فجأة دون سابق موعد، وحتى يستطيع الإنسان أن يمسك به لابد أن يكمن له فى جوف الطابية لليالٍ طويلة حتى يسعده الحظ ذات مرة فيمسك به عند ظهوره ويذبحه فتتكشف له أسرار تل القلزم كلها وتنفتح بوابة الدهليز له فى الطابية ليجد نفسه فى المدينة الكبرى بعد دقائق بلا إجهاد وبلا شعور بالزمن.

كنت أصعد إلى عشة الدجاج لأراقب الديوك وأنا أمل العثور عليه، وكنت أتطلع عبر الأسطح إلى تلال الطابية حيث تبدو براقة فى الصباح ومتوهجة فى الظهيرة ورمادية فى الغروب. وكنت أسمع نداء سريا غامضا تستجيب له مشاعرى

فيقشعر جسدى وأظل ساكنا لفترة طويلة. فاجأتنى الكلاب فوق الطابية بينما كنت منبطحا على بطنى أنقر على إحدى المصاطب الصخرية، ثم ملصقا أذنى عليها، كنت أقيس الصدى بسمعى، أريد أن أعرف إلى أى مدى يسير الصوت، وعبر أى دهاليز سرية تحته. فى البداية حاولت الكلاب أن تعترضنى وأن تنبح فى وجهى لكنها لم تعد تأبه بى بعد ذلك، بل إنها صارت تهز لى ذيولها حينما ترانى مقبلا نحوها من بعيد، وكنت أرى أوكارها وأماكن تجمعها فوق الطابية فلا أخترقها إنما كنت أدور حولها متجنبا إثارة الكلاب الآمنة هناك.

وفى يوم بينما كنت أتسلق طريقى إلى المصاطب رأيت الكلاب تنظر إلى فى هدوء وقد كثر عددها وطالعتنى ابتسامة امرأة ذات ثوب طويل وعينين خضراوين وشعر مغبر مهوش، وكانت الكلاب تحيط بالمرأة الغريبة وتتمسح بها وتستجيب لإشاراتها، توقفت أمام هذا المشهد برهة وبقيت المرأة فى مكانها ترمقنى وهى تبتسم وأومأت برأسها لأقترب منها. أشارت للكلاب بذراعيها فانتشرت من حولها تاركة لى ممرا للوصول إليها. وجدت نفسى أتحرك فى اتجاهها، وعندما اقتربت منها نظرت فى وجهها فإذا بعينيها عميقتين نفاذتين، ولم أستطع أن أتحول بعينى بعيدا عنهما.

قالت لى: إن الذى يجئ إلى هنا لا يعرف قلبه الخوف... أعرف ما تفكر فيه وتبحث عنه... إن شئت اتبعنى إلى الدهليز السرى.. وهناك سأعطيك ما ترغبه، وما كنت تبحث عنه ولا تعرف عنه شيئا.

أعطتنى ظهرها وسارت أمامى. تبعتها ونزلت معها منحدرا رمليا طويلا، كانت فى نهايته فوهة الدهليز المظلمة.



خيرى عبد الجواد

الحارس



هل كنت على يقين من أنى زائره فى يوم ما؟، إن كنت قلت ذلك فقد صدقت والله. وهل وقوفى تحت سفحه وأنا بجانبه مثل قطرة فى بحر محيط إلا قدرٌ مكتوب على جبينى شفته الآن.

كانت روحى تصعد قبلى، تسبق بدنى وخطوتى القاصرة عن بلوغ سفحه، هو الآن بين يدىَّ، أخذت أصعد وأصابعى مشتبكة فى يد صاحبى الصاعد معى، وكلما نظرت تحتى بانت شدة مسعاى صوبه، اقترابى من قمته، فتقع فى قلبى رهبته، وعلى وقع أقدامنا نشق طريقنا عبر المدق الحجرى الضيق، كنا نصعد غير مبالين بنبض القلب المتسارع وصوت لهاثنا يطغى على صوت سكون الصمت المسموع يردده فضاء مسكون برفات أجداد قيل من العماليق جاءوا بواد غير ذى زرع فزرعوا وحصدوا وبنوا وعمرّوا ومضوا بعد أن تركوا لنا مايدل عليهم، استأنفت وصاحبى عروجنا نحو القمة السابحة فى لجة سماء زرقاء بلون شريط النهر السارى تحت سفح الجبل العملاق الرابض فى مكانه منذ أن خلق الله الأرض وما عليها وخلق رواسى خشية أن تميد الأرض وماهذا إلا أحدها، وقد ضخم يرى على مسيرة يوم من شتى جهات المعمورة وتُرى قمته التى هى مقصد وغاية فلا أحد سعى حثيثاً نحوها وفلح، كانت مبتغى لسعى الرحالة والمغامرين ومن ينشد تحقيق مستحيل خاب سعى عشاقه فى تحقيقه، رأيت وصاحبى آثار أقدام صاعدة وهابطة لمن حاولوا قبلنا، ترى هل كانوا يأملون مثلما نأمل الآن بلوغ قمته؟ كيف كانوا يفكرون؟ مالذى كان يدور فى صدورهم وعقولهم وقد تقطعت السبل بينهم والعالمين دونه؟ ومالذى جعلهم يضلون عن بلوغ قمته المبتغاة؟ هل أتاهم هادم اللذات

لحظة بلوغ ذروته؟ أم أن إحدى خصائص هذا الجبل تضليل عشاقه بالضياع فى متاهته، الاكتفاء فقط بالطواف حوله، تلمس دروبه ومسالكه دون ولوجه، أم أن النية لم تكن خالصة له وحده؟

كنا نصعد فوق مدقات حجرية صلبة نحتت من جسمه للتيسير على من قصد اعتلاء متنه، وربما كانت هذه إحدى حيله أيضاً حتى يظن العارج نحوه سهولة المرتقى وهو لا يعلم أنه ما يبلغ بعض أجروميته إلا بشق الأنفس. يجيئه القاصدون من شتى بقاع المعمورة لا لشيء إلا لتسجيل أسمائهم على حجارة قمته، يقولون هو باق حتى قيام الساعة، أما نحن فإلى فناء، من تساقطوا فى رحلة حجهم إليه أكثر ممن قطعوا المسافة إليه، ومن دبوا على مدقاته تشوفاً لبلوغ القمة قلة نادرة، أما من أفلت من الدوران فى مجرته وتسنم رأسه فهو حى ليوم يبعثون، ويروى أن الإسكندر ذا القرنين أراد أن يختتم حياته بتسلقه واعتلاء متنه والدعاء من فوقه، فقد سمع أن من دعا عنده استجيبت دعوته، فأخذ جيشه وخيرة قواده، وفى تلك الرحلة اصطحبه الخضر، وكل منهما يحدوه الأمل فى ارتقائه، أما الإسكندر فقد انجذب إلى فلكه فضل طريقه، أما الخضر فقد تحرر من جاذبيته فتجاوز مجرته عارجاً إلى أعلى واصلاً إلى ما لم يصل إليه قبله أحد فدامت له الحياة.

اسمه جبل أبو الهواء، من أين أتت تلك التسمية؟ لا أحد يعلم، هل لأن قمته طاعنة فى السحاب؟ أم أخبر من صعدوا قمته بهوائه الذى لا نظير له، قيل هو شديد النقاء يشفى مصدوراً ويبرئ عليلاً، وقيل أن نسماته محملة برائحة ما غامضة تبعث فى النفس جيشاناً وتثير حنيناً لأزمنة مرت وآماد قضيت، هل كانت تلك رائحة رفات أمراء الفراعين المدفونين ببطنه؟، حزموا وسطه بحزام من المقابر، كل على قدر درجته، وحين أتت مياه النيل عند بناء السد على بيوت النوبة القديمة، بنوا بيوتهم تحت سفحه، ارتمت بيوتهم فى حضنه فبدا مثل أم عملاقة تضم أولادها، ما غزا مصر غاز إلا وكانت عينه عليه، فالنقش على حجارته هو غاية، فمنه يبدأ التاريخ وإليه يصير حيث ينقشون تواريخ دولهم وأعمالهم على ما هو باق، وحين أسس الفاطميون دولتهم مكثوا بالقرب منه، تعهدوه بالرعاية وأخذوا يبحثون عما يدوم إذا زالت دولتهم فبنوا قبتهم المشهورة فوق قمته، بنيت حسب ما اشتهرت به العمارة الفاطمية، قبة كاملة الاستدارة على جرف عملاق تم استئناسه بمهارة، لها أبواب أربع بعدد فصول السنة وعدد الجهات الأربع، بنيت من الحجر الجيرى المطلى بطلاء أخضر باهت، الأسماء المسجلة على حوائط القبة كثيرة، بعضها تنتمى لعصور سحيقة حسب التواريخ المسجلة تحتها، والأخرى تنتمى لأزمنة أقرب إلينا، لكن أحداً من معاصرينا لم يسجل بعد. القبة لها خاصية حفظ أصوات وأنفاس من دخلوها، فلا شيء يضيع هنا، لا شيء يموت.

عند منتصف الجبل تختفى معالم المدق الحجرى، فلا توجد طريق معبدة مثلما كانت فى البداية، إنما مجرد حجارة مسنونة لها حواف هشة، من تعلق بها هوى إلى السفح من أين سلك السالكون إذن؟ نويت وصاحبى أن ندور حوله دورة

كاملة، ربما اهتدينا إلى الطريق على الجانب الآخر منه، أو عثرنا على ممر مخفى عن الأنظار، كان هذا هو أملنا الوحيد، وكنا على وشك إكمال دورة كاملة حين عثرنا عليه، كان ممراً ضيقاً يتسع لشخص واحد بالكاد، تقدمت صاحبى والممر يلف بنا الجبل لفاً حتى ظننا ألا نهاية لطوافنا المستمر إلى أن أخذ يتسع حتى رأينا نفسينا فى خلاء.

كنا عند السفح مرة أخرى، وأخذنا ننظر إلى أنفسنا بعجب، فالجبل قد طردنا، كيف تم خداعنا بسهولة؟ كيف لم يفطن أحدنا لذلك؟ الممر الذى أفضى بنا إلى النزول لم يبد عليه ذلك، بل كنا نظن أننا صاعدان للأعالى، فهل كان ثمة ممرات أخرى؟ لقد بدأ الجبل يمارس معنا حيله وأساليبه.

بدأنا الصعود مرة ثانية ونحن على حذر من خداع قد يحدث، وصلنا إلى النقطة التى نزلنا منها، وللعجب، فلم يكن ما رأيناه ممراً واحداً، بل كان هناك آخر بجانبه ومواز له، لكنه كان أكثر ضيقاً، نظرت لصاحبى بفرح، فها هو ذا يا صاحبى الممر الصحيح، بدأ يدور بنا حول الجبل دورات كاملة أفضت بنا إلى السفح مرة أخرى. صاحبى أصابه نصب وإعياء ويأس، بينما العناد استبد بى، أشار لى بالرجوع فلا فائدة، أسرنا فى جاذبيته وقد ينقضى العمر ونحن ندور فى فلكه مثلما حدث لآخرين، وحده يعلم أين هم الآن، ما الذى كان بوسعنا فعله سوى إعادة المحاولة على الرغم من خيبة أمل كانت ترتسم على وجه صاحبى، أما أنا فكنت على يقين من نجاحى، من أين أتانى يقينى هذا؟ كنت آمنا من مشاعر إحباط قد تستبد بى فأعود خائباً، هكذا واصلت صعودى للمرة الثالثة، خلفى صاحبى يقدم رجلاً ويؤخر أخرى متثاقلاً فى خطوة

منشغلاً بخاطره عما نحن فيه، بينما نشاطى الزائد وإقدامى بلا كلل يغريه بالتساؤل حتى وصلنا إلى نقطة العودة، أمامنا طريقان لا ثالث لهما، والطريقان تفضيان إلى السفح، وقد جربنا الغوص فيهما، ولابد من طريق ثالثة فى المحاولة الثالثة، هكذا تستقيم الحكاية، فالثالثة ثابتة، أين أنت يا هذه الطريق؟ أخذنا نتلفت حولنا وانشغلنا حتى أننا لم نلحظ الأرض وهى تنشق، ولم نلحظ أنه خرج منها ووقف خلفنا صامتاً، لكنا تنبهنا فارتجفنا رعباً، من أين أتى هذا الرجل؟ كان طويلاً وضامراً، يرتدى جلباباً مخططاً بخطوط طولية زرقاء ويصل إلى تحت ركبتيه بالكاد، عيناه رماديتان وشعر رأسه كان مصفراً خشناً وناتئاً كنبات برى، أشار لنا فتبعناه بينما قدماه الضخمتان العاريتان ترتطمان بصخور الجبل، أخذنا ننظر إلى قدميه بدهشة من لم يرمثلهما من قبل، أخذنا نسير خلفه مدة ساعة فى طرق لم نرها قبلاً هو وحده كان يعرفها، وهو وحده الذى أظهر الجبل له نفسه وأسلم له مفاتيحه، إلى أن وقف بنا أمام بوابة حديدية صغيرة، أخرج من سيالته حلقة مفاتيح اختار منها واحداً بمجرد أن وضعه فى القفل الضخم انفتح، أشار لنا بالدخول فدخلنا، بينما وقف هو بالخارج، واجهتنا عتمة أخذت تتلاشى ليحل مكانها بصيص ضوء يكفى بالكاد لرؤية ضبابية، من أين يأتى هذا الضوء؟ كانت هناك لوحة جدارية عملاقة منحوتة فى صخر البازلت، ما زالت ألوانها حية نابضة. كان الأمير الشاب قد خرج الآن فى رحلة

صيد هو وولده الوحيد، وكان الغزال واقفاً يسترق السمع متأهباً للفرار، بينما الأسد ربض يرمق ضحيته فى صبر، الأمير يجرى وراء بعض الأيائل هو ومن معه ناسياً ولده الذى يلتهمه الأسد الآن، كان الأمير راجعاً محطم القلب وبين يديه ما تبقى من جسد ولده، هنا دفن الابن والأب فى آخر عصر الأسرات، المكان يفح بسكون وجلال الموت، موضع القرابين التى كانت تقدم لأوزوريس فى أحد أركان القاعة، الإله يظهر واقفاً فى يده ميزان يزن به قلب الميت. ما إن انتهينا حتى خرجنا فوجدناه جالساً القرفصاء واضعاً رأسه بين ركبتيه، لما أحس بنا انتتر واقفاً فاغلق الباب ومشى أمامنا، دار بنا حول الجبل دورة كاملة قبل وقوفه أمام مقبرة أخرى، واجهتنا نفس العتمة والتى بعد لحظات تتحول إلى ضوء هادئ شفيف، هذا الأمير مات شهيداً فى معركة حربية، وها هو يجتاز العالم الآخر دون حساب تحف به آلهة الرحمة، كان صاحبى يفكر فيما أفكر فيه الآن، فالشبه الواضح بين ما نراه والحارس الواقف بالخارج لا تخطئه العين، نفس الوجه الطويل الضامر، عظام الوجنتين الناتئة، طول الجسد السامق، العينان الغائرتان المغبرتان، تساءل صاحبى مبتسماً: أيكونون قد اختاروه من بينهم حارساً عليهم!! وقلت أنا إن ملامح حراس المقابر واحدة، هكذا رأيتهم فى مقابر أسرتى، وفى مقابر أخرى كثيرة، نفس الملامح، نفس الصمت، نفس اللون المخطوف، فكأنهم من هناك لا من هنا، أصبحوا ينتمون لعالمهم وإلى الأبد.

كان الوقت على وشك الغروب حين انتهينا من سعينا ونحن نودع رفات الأجداد الوداع الأخير، وظل الرجل يتقدمنا صامتاً حتى جاء عند منعطف فى الجبل وتوقف، أشار لى بالتقدم ومشى خلفى ساتراً بينى وبين صاحبى، تقدمت دون أن أعرف إلى أين يقودنى، لكنى كنت مطمئناً لوجوده خلفى، مشيت مدة ساعة دون أن ألتفت خلفى، وكنت أسمع وقع أقدامهما على الطريق الدائرى الضيق الذى بلا نهاية، ووجدت نفسى فجأة داخل قبة لها جهات أربع امتلأت جدرانها بأسماء وتواريخ، نظرت خلفى فكاد يغشى على، كنت أقف فوق جرف منحدر داخل القبة ولم يكن هناك غيرى، أمعنت النظر بحثا عن صاحبى والحارس فلم أجدهما، نظرت تحتى بحذر فرأيت نقطة سوداء تتحرك أسفل الجبل.



محمد عبد الرحمن المر

فصل فى الجحيم



أنت الآن فى مدينة بعيدة. ترتدين معطفك القرنفلى فوق بلوزة سوداء وجوب من ذات اللون . أسود . تقفين بإحدى محطات مترو الأنفاق. تمتد أصابعك النحيلة ـ هذه اللحظة ـ لتحكم شد الإيشارب الرقيق حول عنقك، الذى يلتصق البرد به لا تفكرين إلا فى الوصول سريعا حيث شقتك ـ التى تسكنين بها وحدك ـ تلك العادة التى لا زمتك فى السنوات الأخيرة وقبل أن تفكرى فى الرحيل، بيدك الأخرى حقيبتك الجلدية الكبيرة التى تشبه حقائب الرجال وتحت إبطك كتاب . ديوان شعر، لا أخاله لغير « رامبو» الذى لم أكن أحبه مثلك . وكان أقرب الشعراء إليك ـ هذا الذى انطلق ـ واختفى كوميض مقدس بعد أن أضاء الشعر والشعراء ـ كما كنت ترددين دائما فى محاولة لم تفلح تماما فى أن أحب قصائده مثلما تحبينها، حتى وأنا أوافقك أحيانا فاقرأ لك فصل فى الجحيم أقرؤه بصوتى الذى تحسينه ـ نهرا من الموسيقى تنثال القصيدة فيه أقرأ وأنت تسيرين على أطراف أصابعك كأنما تخشين أن ينخدش الهواء !

وتهتزين فى تطوحات هينة تجعل شعرك ينساب كشلال أسود يأتلق على جبهتك وأذنيك لا ترفعينه بل تغمضين عيناك كأنك فى صلاة لا أعرف طقوسها لكنى وقتها أحب رمبو!

فأذوب فى القصيدة كأنى من كتبها! وفجأة ألمح دموعا دقيقة تضىء بأطراف رموشك فلا أقدر على مواصلة القراءة. وأضع الكتاب جانبا وأتجه نحوك آخذ رأسك بصدرى أضمه بشدة ـ وبامتنان ـ كم أتوق الآن له ـ تقبلين أطراف أصابعى واحدا واحدا فأحوطك بذراعى وتملؤنى حرارة جسدك المنفعل، تضعين شفتيك على صدرى فتختلط أنفاسك بأنفاسى

وتنفتح أبواب روحى - كلها - تنطلق كل طيور رغبتى إليك . تشق لحمى وعظمى فأحتويك وأحتويك . نتمدد معا كالمحمومين عاريين. جسدا واحدا، نصير. أذوب فى الشمس الممطرة من كل خلاياك وإلى ذروة الرضا تصعدين على شهقتى ومن بعيد بعيد أغوار الشوق ومن حدائق الارتواء يأتينى صوتك. نسيم من النعناع .. لا تتركنى أبدا أبدا وحتى لو تركتك أنا لا تصدقنى. لا تميتنى وتوافق على انتحارى .. ابحث عنى وأعدنى فأنت أميرى وأنا جاريتك الهاربة .

وها أنا أريدك ولا أعرف أين ينتهى هروبك وبأى بلد صرت، رغم أنى أراك الآن فى تلك المحطة البعيدة تتأهبين لركوب المترو الذى وصل لتوه، وها أنت تصعدين أمامى أبصرك من مكانى هذا، وأنظر عليك من هذا الشباك المضفور من سلك مترب، والذى يفصلنى عن الشارع، هذا المكان الذى سماه أحدهم «المستنقع» بينى وبينك منضدة من الرخام المشروخ فوقها زجاجات بيرة تختلط مرارتها برأسى وحواسى مع همهمات الجالسين حولى، ورائحة التراب فى هواء صدئ أحاول أن أفكر فى شىء غيرك ولا أقدر مثل كل المرات الماضية، فوجهك الباكى يفاجئنى ويعيدنى إلى هذا اللقاء البعيد، والذى جعلته أخيرا! وأنت تقولين بصوت مازالت رعشته بقلبى: .. لا فائدة لا فائدة تعبت من كل شىء.. كل شىء.

غربتى هنا. انطفاء العيون حولى. أولئك الصحاب - لا أعرف - لم يفرون من القلب واحدا واحدا؟ وتتآكل الروح نفسها فى حلم قد صار مستحيلا.. الخبز والأطفال والزهور ومن الذى اغتالهم؟ لا تقل شيئا. أستحلفك وساعدنى لو استطعت فلم يعد من طريق آخر.. ربما.. ربما أستعيد نفسى هنالك. أنجو من هذا التراب يهمى على عقلى وأعصابى وعندما سألتك من قلب أوجاعى وما بيننا؟ وكأنى فتحت جرحا تحاولين تفاديه عبثا أجابنى وجهك الباكى وبضع كلمات خافتة كانت تأتينى كأنها مبللة بدماء أغوارك تفتح هذا الباب ثانية؟! أرجوك اعبره أنا فعلت ذلك.. وكنت تكذبين وأنا عندما صدقتك وغضبت كنت أنانيا وكاذبا، بل كانت كذبتى أكبر وأقسى، وها أنا لا أقدر على حملها ولا حمل أيامها الجليد تتراكم على رئتى وضلوعى ولا أستطيع التملص منها ومن ليلها المقيم. ليلها الذى نشع من الصدر والعين ويمتد منهما سائلا على كل شىء، وأسأل نفسى ذلك السؤال الجديد القديم الذى يفتح الروح على الملح . لم حدث ذلك؟

كنت تقولين هى جذورك أنت تشدك إلى هنا وتمسك بك إلى هذه الأرض وربما تحتمل أنت كل أحزانها الدائمة وصرت جزءًا من تضاريسها. أما أنا فطائر ضعيف مجروح يذهب باحثا عن بعض شمس فى أفق آخر كى يستطيع أن يواصل الحياة بعد ذلك! وها قد ذهبت وأنا أريدك، أسافر فى نفسى وراءك.. أمضى تحت المطر الأسود لشتائى وأحمل الغبار فى ضلوعى - وأخشى كل أشيائنا القديمة - رفوف الكتب فى منزلنا، اللوحات المعلقة على جدرانه، أشرطة الموسيقى، الخطابات التى لم ترسل أبدا والخطابات المستعصية على الاكتمال، وقلب أنوء به. يحمل القطارات والمطارات الذاهبين والراجعين. تأشيرات الخروج والدخول ولا يكف عن رؤيتك طوال هذه السنين تمضين أمامه مسافرة من مدينة

إلى مدينة ومن حلم إلى حلم ومن كابوس إلى كابوس تزدادين حزنا فيزداد، ويسألنى وهل وجدت شمسها هنالك؟ وأعرف. أنك ستعودين . حتما ستعودين.

وأعود إليك الآن أراك تخلعين معطفك الصوفى تلقين به جانبا . وتجلسين على «الفوتيه» الأزرق لتقلعى حذاءك بتخليصه من قدمك الصغير عليه بكعب القدم الآخر. تذهبين للثلاجة المغطى سطحها بصور زهور وأطفال من كل الجنسيات تضعين الطعام على المنضدة لا تأكلين وتعيدينه. تبحثين عن نظارة القراءة. لا تجدينها، تمسكين كتابا ـ كنت فتحته من قبل وتركته على السرير مقلوبا .. تنظرين فيه قليلا ثم تلقين به ثانية . تنظرين إلى صورة هذا الأمريكى الجنوبى* ذى النجمة الكاب واللحية الكثيفة. هذه الصورة ذات اللونين الذهبى والأسود والتى تحتفظين بها دائما، وتعلقينها فى أى مكان تسكنين به. تنظرين إليها وتقولين هذا الرجل لا يتكرر ثانية. كم أحبه . كما كنت تقولين لى دائما وتضيفين وأنت تضحكين لو كان طلبنى جارية عنده لطاوعته فى الحال. ألا تغار منه؟ وكنت أقول لك حتى أغيظك. هذا الرجل لم يكن لديه أبدا فراغ فى عقله ووقته كى يضيعه مع برجوازية مثلك، تعلق فى رأسها أفكارا من عصور العبيد والجوارى، فتضحكين أكثر وتقولين: ها أنت تغار حقا. الآن عرفت لم تقول دائما أنك تختلف مع بعض أفكاره!

ولكنك الآن لا تضحكين. بل تسألين نفسك وغيمة على القلب تخنقه. لم لا أقدر أن أعود؟ ولم لا أقدر أن أظل هنا؟ وتضنيك الإجابة التى لا تجدينها. فتمسكين برأسك لتوقفى الصداع الذى يمتد الآن إلى رأسى فأشرب أكثر، علىّ أن أكف عن التفكير فيك، وعن رؤية هذه الظلال تحت جفونك تتسع فتتسع معها التجاعيد على قلبى وروحى، وأجاهد لأفلت منها إلى زمن مضى. إلى لحظة تعيد نفسها دائما. لحظة لا أجد العزاء فيها. بل أبصرنا نلتقى فى صيف بعيد. لا يرضى أن يمضى أبدا. ولا يرضى أن يرفع عن الرئتين أقدامه الغليظة. صيف السابع والستين العنيف الذى جمعنا وفى شروخ قلوبنا مرار ودمع وشظايا لأكاذيب كثيرة.. وفى رحلات السجون والمطاردات التى تبادلناها واحدا وراء الآخر، رحنا نجمع أشلاء حلمنا، نبث الروح فيها ومن رماد أغصاننا التى كسروها، وجدنا زهورا أفلتت، وبعض الفرح وكوات مازال الصبح يطل منها. فابتهجنا ورحنا نستعيد معا طفولة هاربة وبراءة مطعونة.

وقلت لى أيامها ـ تذكرين؟ ـ ها هو الندى يجيء من كفيك مباركا فتعانقه جذورى. وقلت لى أنت طيور للربيع تضىء الآن فى دمائى، وقلنا معا ودهشتنا تغلسنا كالمطر:

ما أروع التفاحة الأولى . والغلطة الأولى والتجربة الأولى.. وولّيت قلبى تجاهك وقلت لك وأنت قبلتى ومدينتى الوحيدة. أسرى كل يوم إليها، وأنت واحات نخلى ونورى وشمس الروح تأتينى من عيونك فلا تحجبى أبدا عنى عيونك..

عيونك التى أراها الآن تغفو بصحراء عينى وروحى. تحت سقف بارد لغرفة موحشة فى مدينة بعيدة. لا أعرفها وأمضى فى ليلها الدائم. أسير فى محطاتها الغريبة خلف امرأة وحيدة تحمل أحزانها فى حقائب سفرها المكابر ولا عنوان لها أعرفه أو صحاب. بينى وبينها دائما هذا الشباك من السلك المترب الصدئ وأيام كشموس راكدة يساقط القلب فيها. قطعة وراء قطعة ويوما وراء آخر. وصورة لا تكف عن المجىء لمعطف قرنفلى يمضى وحيدا فى شتائه القارس، وعلى صدره ديوان شعر، بين أصابع نحيلة تجاهد لاتقاء البرد والهزيمة.

وإبقاء زهرة الروح مضاءة قبل أن تدوسها صورة وطن سيغطيه الدم والجليد ويغتال كل يوم واحدا من أبنائه... ورجل بعيد ينوء بوحدته فصلا وراء فصل، وتذبل أشجار ذكراه وأشواقه فى أمل يتوهج من حين لحين، فوق رصيف انتظاره..

* ارنستوجيفارا

علی عيد

رجوع زين إلى صباه



قلت لنفسى وقد تحررت من كل قيد، حان الوقت كى أطير إلى هناك، وأفتح دارنا القديمة وأجهزها، لأحيا بعيداً عن سنوات القهر والانبهار. وفى الأيام التالية تذكرت أقرب الصحاب إلى قلبى، من كانت له نفس الرغبات الصبيانية التى عشناها معاً، وطرت بلا زوجة ولا ولد.

لم أعرف سبباً لدموعى التى انهمرت وأنا أطل على مشارفها.

ولا الألفة التى ملأتنى وأنا أتأمل الوجوه برغم أننى لم أتعرف على أى منها.

وفى نهاية المحطة، وعلى الزراعية لم أشأ أن أسأل أحداً عن داره، فما زالت فى ذاكرتى كل الطرق الضيقة التى تؤدى إليها.

وراحت تزاحمنى الأيام البعيدة التى عشناها معاً بل والأحداث، وقفزتْ بنت تفيدة أمام عينى.

كنت طفلاً صغيراً أرقبها بمشاعر مبهمة وأتعثر فى طريقى للمدرسة.

وهى تتعثر مثلى وتحمل نفس المشاعر. كان يقف أمام نافذة داره القديمة يتأمل غروب الشمس .. لمحنى .. تأملنى مستغرباً، وتأملته. هبط الدرج مسرعاً وأخذنى فى حضنه. أجلسنى فى غرفة برحة وراح يتأملنى طويلاً كأنه لا يصدق. وفجأة أطلق ضحكة ماجنة وهتف: «زين بن النجار .. عاش من شافك .. كيف حالك يا رجل؟!»

«الحمد لله».

«اسمع، سوف يطول الحديث بيننا ولابد أن أضيفك أولاً ..

أذكر أنك تحب الشاى الثقيل، أليس كذلك؟»

هززت له رأسى معجباً بذاكرته .. قال: «بعد إذنك لحظة»

واختفى دون أن يترك لى فرصة للرد، فتداعت لذاكرتى لحظات اختفائه حادثة هروبنا معاً.

كانت المدينة الصغيرة هادئة والجو حاراً .. ورجلٌ ريفى يخُب فى جلبابه عائداً للقرية قبل أن يحل الليل، كانت رقبته طويلة بشكل ظاهر .. رأنا عند محطة السكة الحديدية.

سألنى صاحبى: هل رأيت الإسكندرية من قبل؟ قلتُ :لا.

كان مرتبكاً وخائفاً ويرتدى بنطلوناً وجاكت.

أدخل يده فى جيب الجاكت وأخرج مظروفاً أبيض .

قال وهو يناوله لى : «مائة جنيه».

وقال إنه ترك ورقة مكان المظروف، وبعد لحظة صمت أضاف:

كتبتُ فى الورقة أننى سأنتحر.

ابتسمتُ ..

وأنا أضع المظروف فى جيب جلبابى المتسخ كان الفرح الصبيانى يملؤنى.

وفى القطار خلع الجاكت، وضعه على فخذيه.

طلبتُ منه أن أرتديه .. قال: لماذا؟

قلتُ: جيوبه أكثر أمنا من جيب جلبابى.

وافق على الفور.

وفى الإسكندرية كُنت مدهوشاً وفرحاً وأنا أتأمل قرص الشمس الذهبى وهو يختفى فى مياه البحر.

كانت السماء تلتقى بالبحر عند الأفق البعيد.

قال: مازلتُ مضطرباً.

نظرت حولى، كانت هناك حديقة صغيرة وقريبة منا. فى الحديقة أخرجت المظروف .. هالنى أن رأيت جنيهات كثيرة لأول مرة فى حياتى. رحتُ أعدها .. ورجل على مقربة منا يضع عينين واسعتين على الجنيهات.

قال صاحبى بصوت سمعته بالكاد : «بنا نبتعد»

كانت الشوارع واسعة ونظيفة والرجل يتبعنا .. عيناه ترعبنا. تكادان تمسكان بنا وتأخذان المائة جنيه.

ندخل شارعاً فتدخلان معنا، نخرج فتخرجان، ندخل ممرا ضيقاً فتدخلان. نجرى فتجريان.

نبهنى صاحبى أن هناك «بنسيون» على بعد خطوات منا. ونحن نصعد الدرج كان الرجل يصعد خلفنا، اندفعنا فى جوف البنسيون.

وقفت امرأة صارخة ومستغربة فأشرت إلى الرجل.

قال صاحبى: إنه يطاردنا.

طار الرجل فراحت المرأة ترطن .. لم أفهم شيئاً.

كانت سمينة جداً وبيضاء الوجه مستديرته .. شغلتنى محاولة الفهم، فقال لها صاحبى : نريد غرفة للصباح.

فى الغرفة قال صاحبى: مازلت مضطرباً.

فرحت أبحث فى جيوب الجاكت عن الجنيهات، وخشيت أن تكون قد وقعت بفعل الجرى والاضطراب، بل والخوف، لكنها لم تقع.

دخل علينا عجوز يعمل عند المرأة السمينة. قال: أتريدان شيئاً؟

سألته عنها. أجابنى أنها سيدة يونانية ورثت هذا البنسيون عن زوجها.

هززت رأسى فخرج.

اقتربت من صاحبى، كان يقف أمام نافذة الغرفة ويرتعد، ذلك لأن الرجل من فوق رصيف الشارع راح يعلق عينيه على نافذة الغرفة.

قلت لنغلق النافذة والباب وننام، ونمنا بالفعل لكن قريتنا لم تنم.. قال أبى للناس: إن ولدى حقق نجاحاً باهراً هذا العام فى دراسته، ولا يوجد أى دافع لديه للانتحار أو حتى لترك القرية.

وصرخ الرجل الريفى طويل الرقبة :

«وحياة كتاب الله رأيتهما يدخلان محطة السكة الحديد».

سأله أبى: «ألم تعرف أين كانت وجهتهما؟»

رد: « لا ».

لعنه آخر : « أنت طويل الرقبة وجلف ».

وفى دار العمدة كان أبى يتصل بخالى فى القاهرة دون جدوى .

«ياولدى ياحبة عينى» هكذا كانت تقول أم صاحبى وتولول .. وزوجها يكاد يجن، يقرأ الورقة التى تركها صاحبى بدهشة:

«كيف يفكر الواحد فى الانتحار وفى نفس اللحظة يأخذ معه مائة جنيه!!»

صرخت أم صاحبى : رسوبه المتكرر دفعه للانتحار ولابد أنه راح ينتحر فى بلد بعيد.

قالت لها أمى : «وابنى، هل راح لينتحر معه؟»

أجابت: «لا .. بل راح ليسرق ما معه».

واختلفتا فسبَّتها أمى وكادت تفتك بها لولا بعض النسوة..

وأخذ الرجال يهمهمون فى الليل .. فتشوا الغيطان.

نزلوا بئر أبو الجلاجل وبركة صبره ومستنقع الغجر والترعة التى تشق قريتنا ..

وقالوا كلاماً كثيراً حتى راح الليل وأزاحت الشمس كل ستائر الظلمة ..

وتوقفت القرية تماماً عن حركتها المعتادة ..

وكيوم الحشر انتشروا تحت الشمس .. رجال وعيال ونسوة،

وصاحبى أمام النافذة يرى هل مازال اللص ينتظرنا على رصيف الشارع ..

وشغلتنى أخيلة كثيرة، البنت زينب بنت تفيدة تعاتبنى وتبكى ..

قلت سنركب على ظهر مركب كبير ونسافر لبلاد الفن، وسأفعل ما قراته فى الكتاب القديم، ولن أعود يا زينب مهما كانت المتاعب إلا بعد أن أتعلم من عباقرة السينما والمسرح ما يجعلنى عبقرياً فى قريتنا ..

واستحلفتنى بكل الرسومات الملونة الجميلة التى أرسمها أن أعود .. وبكت.

قال صاحبى: سأعود لأمى.

صدمتنى رغبته المفاجئة لكنه استطرد : لا أحب أن أكون سبباً فى موتها.

قلت: كيف ؟

قال : إنها مريضة بالسكر وهذه الفعلة التى فعلتها يمكن أن تودى بعمرها.

سألته : كيف تواجه ناس شارعنا؟

قال : يازين لن يغفر الفن لنا ولو نجحنا فيه ولا الفشل فى الدراسة ولاعتاب الصحاب.

قلت : الموت بيد الله.

قال : لا أحب ان أكون سبباً فيه.

الغريب أن أبى مات فى شتاء ذلك العام وكنت فى الرابعة عشرة..

قال سأموت فى الصباح .. ومات النجار القروى الذى هو والدى فى صباح يوم جمعة، فمالت أمى على وهى تبكى:

رأيته فى جنينة واسعة يجرى فى البراح .. على وجهه ملامح الملائكة.

قلت ذلك لزينب بنت تفيدة فسألتنى مدهوشة : معقول؟!

هززت لها راسى فقد كنت يومها أصدق هذه الأشياء ..

ولم يمض زمن طويل حتى جاء خالى وأخذنا لنعيش معه فى القاهرة.. وهناك ماتت أمى ودفنها خالى فى حضن أمها بناء على رغبتها.

اذكر أن الأسكندرية كانت رائعة فى هذا الزمن البعيد .. رحنا نسير مدهوشين على شاطئ بحرها .. لم نسأل عن الميناء والسفن العملاقة وبلاد الغرب والفن لكن سرنا متجاورين صامتين .. كان أول كتاب اشتريته من بائع كتب قديمة فى طنطا، كان يعرضها على احد أرصفة المدينة، وكان الكتاب سيرة احد عباقرة الفن فى بلادنا.

قرأته بنهم إلى الحد الذى دفعنى للتفكير فى ترك الدراسة وقريتنا، والبحث عن بلاد بعيدة أتعلم فيها لعبة الفن مثله.

ركبنا قطار العودة، ودخلنا قريتنا فى القيلولة فانطلقت زغرودة أمى .. تبعتها زغرودات النسوة.

آه ياصاحبى .. مازال موكب عودتنا يتراقص فى راسى لحظات صفاء القلب .. كان بديعاً موكب عودتنا.

صاح صاحبى : ثلاثون سنة وأكثر.

توقفت ذاكرتى عن الاستدعاء كأننى افقت فجأة .. قلت له : أظن أن تلك السنوات كفيلة أن تغير وتبدل كل ما كان؟

قال بفرح : نعم.

وعلت وجهه ابتسامة عذبة أحسست أنها شاسعة بطول السنين التى افترقنا فيها وقال : لن أنساك يازين والرجل يحملك ويجرى نحو جموع الناس، وأنت تلوح بالمظروف الأبيض .. وطويل الرقبة يرقص رقصات مجنونة والكل يصفق له..

ظن بعض أهالى قريتنا أن لى يداً فى رسوب صاحبى وتفكيره فى الهرب وحكاية الفلوس وسطور الانتحار التى كتبها، لكن الحقيقة أننى لم أكن أعرف هذه الأشياء، فقد كان يجرى فى عز الحر وسط الحقول بعيداً عن الطرق الرئيسية التى تؤدى إلى طنطا، ولما رأيته أمسكت بيده .. كانت باردة والدموع تحوم فى عينيه .. لحظتها اعترف لى .. وطلب منى الا اتركه .

قلت لصاحبى : كانت مجموعات متناثرة على الزراعية من الرجال والعيال والنسوة تصفق لعودتنا.

ضحك عالياً وبعدها راح يرحب بى ترحيباً صادقاً وحقيقياً ثم استطرد كأنه تذكر شيئاً: أكنت تتصور بعد رسوبى المتكرر فى الإعدادية أن أعود لأواصل الدراسة وأتخرج من كلية التجارة وأعمل فى البنك الأهلى بطنطا.

رحت أضحك كأننى لم أتصور بالفعل، فأخذ يؤكد لى أنه مدير لذلك البنك.

قلت: هذا شئ رائع. قال : الأروع أن ولدى أحمد يعمل محاسباً وفى نفس البنك. ودخل علينا شاب وسيم يبتسم، قدمنى له صاحبى بريفية محببة:

هذا صديق عمرى يا أحمد .. عمك زين.

فانحنى يصافحنى.

قلت لصاحبى بعد انصراف الابن: «حدثنى عن زينب بنت تفيدة»

سألنى : أمازلت تحبها؟ ولم ينتظر منى الإجابة بل جلجلت ضحكاته فى فراغ الغرفة ثم تركنى وضحكاته تتبعه .. ولما عاد عادت معه سيدة وقور تبتسم فى ود .. قال: هذا زين الذى نتحدث عنه كثيراً.

وقفت لأسلم عليها .. قال : هذه زوجتى.

وأنا أتناول معه العشاء همس لى:

سوف آخذك لزيارة صديق عزيز عليك وهناك سترى بنت تفيدة.

لايوجد فى قريتنا من لا يعرف أن تفيدة بعد رحيل زوجها رفضت كل عروض الزواج برغم جمالها وشبابها، لذلك أطلقوا على ابنتها زينب بنت تفيدة ..

«وصل زين فى الليل بعد اغتراب دام طويلاً»

هكذا قال زوجها .. وقالت زينب بنت تفيدة زوجته: من هو زين؟!

أدرك بشعور خفى أنها تعرف زين جيداً. هز رأسه ثم سألها:

ألا تذكرينه؟ قالت : لا .

ابتعد عنها فهاجت فى أعماقها الذكرى..

صغاراً كنا .. فى الطين نلعب معاً، نشيِّد بيوتاً من تراب وماء ثم نهدمها.. ولما دخل المدرسة كان يحضر اقلاماً ملونة وورقاً ويروح يرسم انهاراً وشجراً.. زين دائماً تعجبنى رسوماته وأفرح بها مثلما أفرح بالشمس والقمر وترعة بلدتنا الواسعة الغويطة ..

اقترب منها فقالت فى سرها :

هذه الذكرى هى كل ما تبقى لى .. بل هى اجمل ما أملكه.

سمير حكيم

الصعود إلى الرصيف



من مكانى الثابت عند حافة الرصيف الحجرية رأيتها هناك تضرب فى الأرض بعصا ناحلة وساقين ضامرتين قادمة إلى الطابور، توقفتْ عندى ودفعت بالساق اليمنى، تأوهت لما تلتها باليسرى صاعدة لأعلى بجوارى.

عيناها حائرتان جائلتان خلال الطابور الطويل، تتضاءل أحجام الواقفين حتى تنتهى إلىَّ عند الحافة.

أرفع بصرى وأميز عدداً من الرءوس الصلعاء تلمع تحت أشعة الشمس وتحتل أول الطابور، وما بين التماع الصلع فى المقدمة وتواجدى أنا الواقف بكامل شعر رأسى عند الحافة ألمح رأسه نصف الصلعاء... يقولون إنه عندما جاء إلى الشركة عمل موظفاً صغيراً بقسم الأرشيف، وكان الرأس مكسواً بالشعر الأسود الناعم، ثم بدأ الصلع - بعد توليه رئاسة القسم - يزحف تدريجياً حتى منتصف الرأس.

... انتظار اللاشىء لثمانى ساعات يحيلنى خلف مكتب كالح اللون إلى جزئيات صغيرة أستجمع بقيتها عند حافة الرصيف، تنفلت برغمى وتحترق مع الحرارة المتصاعدة من جوف الفرن، أضرب بالقدم فى الأرض ضربات متتالية لاستعادة توازنى المفقود وأسمعها دبيباً خافتاً فأبصق على الأرض مخاطاً ممتزجاً بالغبار.

التفتُ للمرأة بجوارى، أطلتُ إليها نظرة مشفقة.. تلك العجوز أعرفها، جارتى فى السكن، صبياً كنت وهى تنهم من سنوات الشباب ما راق لها، وحينما تتوالى السنون تبدأ الأشياء المنبسطة فوق مساحة الوجه رحلة الانكماش والتغضن ثم... الفناء شيباً.

كان بوسعها أن تعتلى فى سنوات ما قبل الكهولة ذلك الرصيف دون مشقة، تحصل على الخبز ساخناً ومحمراً، وعندما قرروا تعلية الرصيف ارتفعت المعاول ودكّت جانبى الطريق، دُهش الناس وتساءلوا عن السبب، أجابوهم:

- لتجميل الأرصفة بالبلاط الناعم.

... من المحتم علىّ فى مكانى على الرصيف الوقوف محاذراً خشية الانزلاق إلى اسفل وآملاً فى الوقت ذاته - باختفاء الرءوس الصلعاء ومع الانكماش الأفقى للطابور الطويل - التقدم للأمام وكسب مكان قريب إلى الأرغفة الساخنة.

دارت العجوز حول نفسها فى محاولة يائسة لإيجاد مكان لها، تراجعت منهكة واقتعدت حافة الرصيف، انحنيت إليها راغباً فى المساعدة، ارتسمت فرحة على صفحة وجهها المكرمش، ناولتنى قروشاً قليلة فأخذتها، ورويداً رويداً حصلت على الخبز فاقتسمناه، عاود الطابور استطالته المعهودة، انسحبتُ إلى بيتى قانعاً.

هبت رياح التغيير فبدا الأمر مختلفاً تماماً وعلى نحو مثير للدهشة والضحك معاً، إذ ارتفع الرصيف عن الأرض كثيراً واكتسى ببلاط ملون سميك حتى مدخل المخبز بعد خلع البلاط القديم، وانتصبت على جانبى الطوار جدران اسمنتية وبات واضحًا أن الانضمام للطابور دون اجتياز الطوار يعنى الرجوع بلا خبز وصيام لا إرادى.

مثل العجوز رفضت فكرة هذا الصيام والجلوس على حافة الرصيف، دفعت الساق اليمنى ثم تبعتها بالأخرى وتمكنت من اعتلاء الطوار واتخذت مكانى - الذى لم يتغير - عند الحافة، وشعرت بفرح حقيقى عند اكتشافى زوال الصلع تقريباً من مقدمة الطابور، وعلى ما يبدو فإن رئيسى فى قسم الأرشيف قد تبوأ مكاناً متقدماً هناك...، ناوله العامل الخبز، وهو ينصرف أرسلتُ البصر خلفه، فتبينت زيادة فى

مساحة الصلع برأسه، ومع الانحسار التدريجى للطابور كانت الفرصة سانحة بالفعل لكسب خطوة للامام. ورأيتها .. كانت تحدِّق فى المسافة بين سطح الطوار والأرض، استدارت بخطى ثقيلة وراحت تتحسس الجدران الأسمنتية فى هلع باد، عاودت دورتها اليائسة حول نفسها ثم تراجعت ناحية الطوار، همَّت بالصعود بالساق اليمنى فانزلقت الساق وتهاوت المرأة إلى أسفل، تخليت عن مكانى وهرولت إليها، نفضتُ عن وجهها تراباً مندى بالعرق، هرع أحدهم بكوب ماء سقيتها، لما استفاقت همست فى أذنى بتوسل وناولتنى قروشها المعدودة ولم تنقطع تأوهاتها، بعد وقت أحضرت لها الأرغفة، عاود الطابور استطالته، انسحبتُ بعدة أرغفة عائداً إلى بيتى.

فى آخر مرة كان الأمر مختلفاً على نحو يثير الغضب والقلق معاً، رغم إدراكى السابق بوضعى الثابت عند حافة الطوار، ورؤيتى الحاضرة لهذا الامتداد السرطانى للطابور، أحسست بالانسحاق تجاه اللوائح الجديدة، أبديت مخاوفى لزميل العمل وجارى أحياناً فى الطابور الطويل، لكنه يأتى غالباً متأخراً بعد انفضاض الزحام خلفى مباشرة ليتلقف من يد العامل دون تعب ما تخلف من خبز الأمس.

قال مرتضى شاهراً إصبعه نحو رأسى:

- عيبك إنك دايما «موَسْوِس».

اليوم جاء مرتضى مبكراً، ناوله العامل خبز البارحة، أخذه شاكراً ودفع الثمن، التفت إلىَّ وأضاف:

- ولا يعجبك العجب.

قفزتُ إلى حافة الطوار، ورميت بصرى بعيداً للامام، و«بحسبة» بسيطة علمت كم تكون حصتى فى خبز اليوم... وقفت أنتظر.

رئيسى فى قسم الأرشيف حمل خبزه ومشى، ورأيت ابتسامة تملأ شفتيه، بدا الانحسار التدريجى للطابور واضحاً، لكنه على غير توقع اتخذ شكل دائرة شبه مغلقة، فبعد هذا الانتظار المميت ساعة القيلولة اقترب عدد من السيارات الفارهة، اصطفَّت على جانبى الطوار، وبدا لى هناك فى الداخل رأس أصلع خلف عجلة القيادة بكل سيارة، لحظات وخرجت وجوههم منتفخة وباردة بفعل الهواء الرطب المنبعث من

أجهزة التكييف بسياراتهم، اعترانى دوار، أخرجت منديلى، طوقت به الراس الموشك على الانفجار.. عبثاً استظل الرأس تحت منديل بثقوب كثيرة، أغمدوا المفاتيح فى مؤخرات سيارتهم فانفتحت كأفواه خرافية لوحوش شرهة وبدأ عامل المخبز يشق طريقه خلفهم حاملاً شراعات خبز أبيض فى سعى لا يعرف الكلل، التفتُ للخلف، رأيته.. هالات من الدخان المميز تحلّق فى الفراغ حتى لتكاد تخفى تلك الحمرة المتفجرة فى الوجه الممتلئ والرأس الأسمر العارى يسدد إلى عينى شعاعات من الشمس حارقة، وهو يخاطب عامل المخبز وأراقب حركة الأصابع المذهبة تتواءم مع تغيرات الملامح فى استكبار مألوف، صوته يتعالى، يثقب أذنى، يسحبنى خلف خطوط مستقيمة... عبثاً يحاول بقامة لم تشبها قط انحناءات.

- الشكاوى كثرت ضدك

- يا سعادة المدير أريد أن أوضح الأمر.

- لا أريد تفصيلات، مجرد إمضاء من موظف صغير بالشركة يثير كل هذه المتاعب....!!

- أنا أؤدى عملى بضمير حى يفرض علىَّ أن أكشف عن ...

قاطعنى: غبى، وتبرر غباوتك بكلام فارغ.. ستبقى كما أنت محلك سر.

- أنا....

- أنت موظف صغير، وأنا رئيسك فى العمل، هل فهمت..؟

«فهمت الآن أيها السيد المبجل أن الذكاء هو المعنى المرادف للسقوط فى قاموسك الخاص إنما يمثل عندى حالة ارتفاع دون تسلق الجدران المكيفة ومصافحة الأيدى الناعمة المتسخة...»

اكتملت بصقة فى فمى لها طعم المرارة ولم تخرج عن شفتى.. حينما داخلنى الشعور بالانزلاق استشعرت خوفاً حقيقياً.. فالانزلاق إلى أسفل الرصيف يعنى الآن الموت جوعاً، لذا مضطر أنا للاحتفاظ بمكانى عند الحافة والتعلق بخيط التواصل الوهمى أملاً فى الحصول على نصف الأرغفة أو حتى الأرغفة المحترقة، حملت أرغفتى وشرعت فى العودة، ورأيتها تتكئ على عصاها الناحلة، تضرب من جديد فى الأرض بجهد ضائع، يتلاشى صوت العصا فى هدير محركات السيارات الواقفة على

الجانبين، رفعتْ العصا عالياً لما اقتربت من الطوار واستقرت بها على حافته الملساء، حاولت التماسك وهى تدفع بالجسد كله إلى أعلى مستعينة بالساق اليمنى، ارتعشت يداها وتصبب وجهها عرقاً، كنت أرقبها قلقاً وغير منتبه للأرغفة التى انعجنت فى يدى، أنتظر المحاولة الثانية وأتصور النتيجة مقدماً.

علا محرك سيارة كأنه فحيح وتراجعت للخلف فى دفعة مفاجئة فانطرحت العجوز أرضاً، انسحبت السيارة وشقت طريقها بيسر محمّلة بالأرغفة الساخنة فى المؤخرة، انحنيت أسفل الطوار ألملم قروش العجوز القليلة المبعثرة وأتسمع ضربات قلبها ولأتأكد أنها تتنفس.

عيناها شاخصتان إلى السماء ويدها اليمنى وضعتها على يدى الممسكة بالخبز، تشبثت بها وراحت ترتعش.

... ما زالت تتنفس.



محمد حماسة عبد اللطيف

آية الجنون بالشعر عند حسن طلب

«إن كلا من العاشق والمجنون والشاعر يجمعهم خيالٌ واحد».

قرأت هذه العبارة منذ أكثر من ربع قرن، واختفت فى الذاكرة ضمن ما اختفى من أشياء، ولكنها قفزت فجأة، وجعلت تطاردنى بقوة وأنا أقرأ «آية جيم» للشاعر حسن طلب.

ولعل السبب فى مطاردة هذه العبارة لى هو أن هذا العمل يؤكد بعض ماتشير إليه، وهو أن الشعر ينبع من وادى الجنون والعشق، كما أن الجنون ضرب من العشق والشعر، وكذلك يكون العشق لوناً من الشعر والجنون. والشاعر عندما يكون عاشقا مجنونا يأتى بالأعاجيب. وليس الجنون هنا ذهاب العقل بحيث لا يعرف صاحبه السماء من الأرض ولا الطول من العرض، ولكنه جنون فنى ناتج عن توفز الروح وتوثب العاطفة وجموح الخيال واتساع مجال الرؤية أمام حدقة البصيرة؛ فيصبح الشاعر حينئذ قادرا على رؤية مالا يراه الآخرون، نافذاً برؤيته من الحاضر إلى المستقبل ومن الواقع إلى المأمول فيتنبأ به كأنه يراه رأى العين حتى إنه ليتنبأ «*باسم الأجنة قبل المخاض*»؛ ومن هنا ينبه إليه مبشراً أو محذرا. وقد يبدو مايقوله للآخرين فى هذه التجربة الفريدة ضرباً من الجنون.

ولعل السبب فى استيلاء هذه العبارة علىّ هو أن «آية جيم» تربط بين الحب والجنون والشعر، وتعلى من قدر الجنون؛ فتجعله مصدراً للحب والشعر «*إن جاء الحب لا تملك إلا أن تركع بهيبة وخشوع أمام جيم الجنون*» (ص ٤٨ من آية جيم)، وترى أن «*مصطلح الجنون له إحالاته الروحية، وظلاله العذرية والصوفية*» (ص ٤٩)، وترى أن الشعر أحد تجليات الجنون ووسيلته للتحقق والظهور «*الجيم شطرنج المجانين*» (ص ٧٦). وتدعو آية

جيم» فى السورة الرابعة «الجيم تجمع» إلى حبس القصيدة فى تفعيلاتها، وعدم فك رموزها أو فتح مغاليقها حتى تبدو متناقضة فى سطحها الظاهر لمن لا يحسن الشعر ولا يجيد فهمه وتذوقه ولا يدرى حقيقته، وبذلك يحاول أن يتعلم الشعرور والناقد المغرور من هذا البناء الذى قد يبدو آخره متعارضا مع أوله، وتظهر تفاصيله ناقضة لمجمله. أما الشعراء الحقيقيون أو العشاق المجانين المولهون فإن هذا البناء الشعرى يكون لهم متعة ولذة حقيقية (ص ٨٩ ، ٩٠):

أجلْ

لابدّ من حبْس القصيدة فى تفعللها

وجعل ختامها ضدًا لأوّلها

وتفصيلاتها نقضاً لمجملها

لكى يتعلّم الشعرور من حركاتها

والناقد المغرور من سكناتها

ولكى ترقّه عن فؤاد العاشق المجنونِ

أو .. لتمتّع الولها.

ولن يستمتع بهذا «التخليط» الظاهرى المتعمد إلا العاشق الوله المجنون فهو الذى تتوجّه إليه «القصيدة»؛ وأما الشعرور والناقد المغرور وأضرابهما فإن القصيدة تكون لهما مناط تعليم وتوجيه.

إن آية جيمٍ تثبتَ أن وادى الجنون والعشق والشعر واد واحد، وأن كلا منها مُفْضٍ إلي الآخر، وناتج عنه في الوقت نفسه، فكل منها سبب ونتيجة فى آن واحد، وهى أيضا «آية» على الجنون بالشعر وعشقه.

- ٢ -

و «آية جيم» حلقة فى إبداع حسن طلب، ولا يصح إهمال النسق الإبداعى والسياق الشعرى الذى وجدت فى مساره. وقد مهدت لها إرهاصات شعرية فى إبداعه السابق، وكانت هناك بذرة استنبتت وظلت تنمو طورًا بعد طور حتى نضجت ثمرتها فى «آية جيم»، فإذا نظرنا إليها فى هذا الإطار بدت أمراً طبيعياً جدا، وأما إذا عزلناها عن إطارها الفنى الذى نمت فيه وتدرجت، فقد نظلمها ظلماً بينا يؤدى إلى عدم فهمها. وليس هذا تراجعا عما أومن به من أن كل نص يجب أن يتناول وحده على اعتبار أن «النص» يحمل فى داخله مفاتيح فك شفراته وحل رموزه، وقد شرحت هذا مفصلا فى أكثر من عمل سابق، ولكن هذه الإضاءة الخارجية أشبه بالإضاءة التى تنبع من «معرفة العالم» حينما نقرأ نصا من النصوص، وهذه المجموعة تنتمى إلى «عالم» خاص بالشاعر حسن طلب ظل يطوره ويبدع من خلاله، ومن هنا يكون وضع هذه المجموعة فى إطار نسقها الإبداعى خطوة ممهدة - وليست شارحة - وضرورية لمن يريد أن يتعامل معها.

إن من يقرأ ديوان «أزل النار فى أبد النور» الذى صدر للشاعر سنة ١٩٨٨ وكتبت قصائده بين عامى ١٩٧٣و ١٩٧٥ يرى البذرة الأولى التى أنتجت «آية جيم»، ففى هذا الديوان يجد القارئ حسن طلب يداور الحروف ويداعبها ويجرب بها، محاولة استيلاد دلالات خاصة تقوم على هذه المداورة:

قلمى يعرف كيف يداورْ

كيف يزاوج بين الحرف وبين الآخرْ (ص ١٣)

ويقول فى قصيدة «الفرار إلى عيون نجلاء» (ص ٢٨ - ٢٩):

صار اسمك فى القلب جنينا

أحرفه صارت فى العين دموعا

أحملها الآن على صدرى،

شارة ميلاد

فى حصاد الحرب اليومية

ما بين الموت وبينى

هى أوسمتى

وامتلاك السيف عنده يقابله امتلاك الحرف «*دونك الآن وحش الحقيقة ذو المحجرين اللذين معاً أشهر الأعين الألف ضدى ولا أملك السيف. كيف أراوغ طعنته اللولبية ؟ أو أملك الحرف ما الفائدة ؟*» (ص ٤٣). ومفاتيح حروف الأسماء مسطورة فى لوح لا يستطيع قراءته سوى الشاعر:

إنى أقرأ فى لوح مسطور

عن كل تشاريح صنوف الأشياء

وعن كل مفاتيح حروف الأسماء (ص ٥٨)

واعتقاد أن حروف الأسماء لها مفاتيح، ظل ينمو لديه، يغذيه «علم الجفر» أو علم أسرار الحروف بنزعته الصوفية التجريدية، منطلقا من حروف النون والجيم واللام والألف والهمزة - أو الألف المهموزة على حد تعبيره - وهى حروف أثيرة لديه كما سيبدو، وظلت هذه الحروف الأثيرة تتناسل فى داخله حتى انتهى إلى تعميم قيمة الحروف كلها من جانب، ثم اختص منها حرف الجيم بآية مخصوصة فيما بعد. ففى قصيدة «أزل النار» (ص ٥٩) يقول :

كاف .. نون

انتح ياسمسم، ينفلق القمقم عن شمهورش أو ميمون

وفيها أيضا يقول:

كاف ألف نون

افتح يا سمسم، ينفلق القمقم عند لونين:
الأخضر مشكاة والأحمر كانون

ألف لام جيم نون

وهذه الحروف الأخيرة يجعلها هنا بعكس ترتيبها الذى ترد به فى مواضع أخرى، وهى حروف «نجلاء» الحب الخاص الذى تحول إلى حب عام، أو العشق الذى قاد إلى الجنون، وهى الحروف نفسها التى يرمز بكل حرف منها للون من العذاب والمعاناة :

النون نون نيزك

والجيم جيم جمرة

واللام لوجوس انغماس النار فى الخضرة والحمرة

والألف المهموزة

الحرف ذو السيف الذى من ناره يبتدئ النشيد أو بنوره

تختتم الأرجوزه (ص ٧٢، ٧٣)

وهذا الذى نجده فى استخدام حروف «نجلاء» ليس جديداً فى الشعر العربى قديمه وحديثه، ولكن حسن طلب يطور هذا الاستخدام تطويرا تجاوز به حد التعبير المباشر إلى مشارف الرمز، ولذلك عندما قال فى «آية جيم»: «*وسيرى الناس مصداق ما أقول حين أخص كل حرف من هذه الحروف الأليفة الدافئة بآية مخلصة خالصة فتتم لى بذلك آيات خمس لحروف خمسة ويكتمل أمام عينى رسم محبوبى*» (آية جيم ٢٨، ٢٩)، كان المقصود هو حروف النون والجيم واللام والألف والهمزة، فقد سحرته هذه الأحرف الخمسة، وصار كل منها يمثل جانبا من جوانب العشق والعذاب حتى غدا كل منها يخيل له كأنه عالم مستقل أو آية مستقلة.

وفى ديوان «أزل النار فى أبد النور» لون من عشق الكلمات وحروفها؛ إذ يعيد ترتيبها محافظا على صيغتها -

فيما يشبه اللعب، ولكنه لعب كاشف عن العشق ـ ليؤكد بهذا الصنيع المغنى نفسه كأن يقول مثلا :

بتاتا أبداً قط (ص ٨٧)

وهذه وحدات مفهومة فى سياقها، ولكنه ينوع فيها فيأخذ من كلمة (قط) كلمة على وزن «بتاتا» فيقول «قطاطا» ويأخذ من «بتاتا» كلمة على وزن «أبداً»، ويأخذ من «أبداً» كلمة على وزن «قط» ويعيد هذه العلاقة التبادلية فى الكلمات نفسها :

بتاتا أبداً قط

قطاطا بتتا بدّ

بداداً قططا بت

وهذا التصرف قد ينتج كلمات لها معان آخر، ولكنه هنا لا يريد هذه المعانى المتولدة بقدر مايريد تأكيد العبارة الأصلية **«بتاتا أبداً قط»**. وهو هنا يتوسع فى مفهوم **«الإتباع»** الذى عرفته اللغة العربية قديما فى مثل **«عفريت نفريت وشيطان ليطان»** وفى التوكيد المعنوى بألفاظ تأتى تالية للفظ التوكيد الأصلى مثل **«أكتعين أبتعين أبصعين»**، وأيضا مانستعمله فى العامية المصرية أحيانًا من إتباع بعض الكمات بنظائر لها، تستعمل الصيغة نفسها دون أن يكون لها معنى، وغالب مايكون ذلك فى مواقف الانفعال وتأكيد الكلمة التى تتلوها الكلمة التابعة المرتجلة.

والاهتمام بالتتابع الصوتى والتجانس اللفظى واضح عند **حسن طلب**، وهو يتخذ أشكالاً مختلفة ومظاهر شتى فى أعماله السابقة، ومنها تكرار كلمة بعينها ذات مدلول شعبى مثل **«توت .. توت»** فى **«أزل النار»**.

ومنها استخدام صيغ الفعل الواحد للدلالة على حصول حدثه واستمراره فى الماضى والحاضر والمستقبل، أو للاستجابة الذليلة التى تتحول إلى عادة **«هُن ويَهُون وهانْ»** و **«خُنْ ويخون وخان»**، و **«كن ويكون وكان»** مع استغلال التقارب الصوتى كما هو واضح فى ديوان **«زمان الزبرجد»** وفى قصيدة **«زبرجدة الغضب»** خاصة، ففى هذه القصيدة يستغل صيغتين هما المضارع والماضى من عدد من الأفعال ويضعهما فى قالب تركيبى موحد ليؤكد أن الأمور تسير فى غير الاتجاه الصحيح *مالم يكن سيصح صح ولم يكن سيجوز جاز ـ مالم يكن سيكون كان ـ مالم يكن سيصير صار ـ من لم يكن سيضيع ضاع ولم يكن سيفور فار ـ ما لم يكن سيحين آن ـ مالم يكن سيتم تم ـ مالم يكن سيدوم دام* «فالمزاوجة الصوتية بين الفعلين فى كل جملة، والمزاوجة التركيبية بين كل جملة وأخرى واضحة.

ومن هذه الوسائل التى تتكئ على الاهتمام بالجانب الصوتى إظهار الجرس الصوتى الذى يبدو فيما يمكن أن يكون قريبا من التجانس الصوتى كما يظهر فى قصيدته «زبرجدة من أجل بلقيس «يخاطب فيها زوجها الشاعر **نزار قبانى**: «فيا أيها الصب ركب تفاعيلك الآن فى صورة **الفرح انشرح** الشعر صح العمود له» وقوله «يا أيها الصب صوب وسائلك الآن **للهدف اعترف** الوقت حان ..» وقوله « يا أيها الصب عادت لآلئك الآن **للصدف انصرف** الحزن فر القرار به» وأيضا «فعد بتماثيلك الآن **للخزف الآن لا تخف** الشعر يحميك» وكذلك «فيا أيها الصب رتب تفاعيلك الآن فى صيغة **الترح استرح** الشعر سوف يصح العمود له»

ومنها اهتمامه الشديد بالتقفية الداخلية فى الأبيات الطويلة، وهى ظاهرة صوتية تجذب انتباه القارئ وتلفته إلى التوقف عند دلالة هذه الكلمات، فضلا عن أنها تكسب القصيدة إحساسا توقيعيا، وهى ظاهرة تشيع فى شعر حسن طلب. وسوف اكتفى بالتمثيل لهذه الظاهرة الصوتية بقصيدة **«زبرجدة إلى أمل دنقل»** التى يقول فيها :

١ـ *قال فضٌ قيل فاضٌ .*

٢ـ *وجرى السيل بالويل حتى إذا طمر البرلمانَ*
وأغرق دار الحكومة واللافتات الطوال المراضْ.

٣ـ *قال غض قيل غاضْ.*

٤ـ *ونهى النيلَ ـ قيلَ ـ عن المنكر احتدّ وهو*
يشير عليه بهدم السدود وردم الخدود وريّ الحياضْ.

٥ـ *قلت من ذلك العارف الفذّ هذا الذي يتألم*
والناس تلتذّ ؟

قيل امرؤ يتبنا باسم الأجنّة قبل المخاضْ. (ص ٣٢، ٣٣)

فهذه خمسة أبيات قافيتها متفقة فى الضاد المردفة بالألف (فاض ـ العراض ـ غاض ـ الحياض ـ المخاض» وهى قافية شديدة الجذب للانتباه، ومع ذلك لم يكتف بهذا الصوت الواضح الجهير، فجعل فى كل بيت بعض التماثلات الصوتية التى تكون واضحة فى القراءة. فى البيت الأول «قال فض قيل فاض» ويماثله صوتيا وتركيبيا البيت الثالث «قال غض قيل غاض»، وفى البيت الثانى نجد المزاوجة الصوتية «السيل بالويل» وكذلك فى الرابع «ونهى النيل قيل»، كما نجد التقفية الداخلية «الفذ ... تلتذ» و «هدم السدود وردم الخدود».

ومنها اهتمامه الشديد بالقافية فى أواخر أبيات القصيدة، وكل قصيدة من شعره كله تعد مثالا واضحا لهذه الظاهرة إلا بعض القصائد القليلة، بل إنه يبالغ أحيانا فيختار قوافى يندر استخدامها ويجريها بسهولة سلسلة، وقد يبالغ أكثر فيلتزم بما لا يلزم فى القافية كما فى قصيدة «الجيم تجنح» فى مجموعة «آية جيم». وهذا كله يؤكد الولوع بالشعر، والتدله بأدواته، والإعجاب الشديد بوسائل إبداعه.

هذا الاهتمام الصوتى الكاشف عن عشق الشعر والتمكن من إبداعه هو السياق الإبداعى الذى جاءت من خلاله مكملة له «آية جيم»، فهذا كله كان ظاهرة تحوم فى جوه الشعرى وتحاول أن تقع على شىء محدد، وهى ظاهرة عامة كانت تتجه إلى التخصيص وتحاول التجلى فى هيئة مستقلة، ولذلك لا نعجب إذ نجده يقول فى «*زمان الزبرجد ص ٥٤، أريد أن أكتب شعراً تستطيع أن تسمعه العين وأن ترى جماله الأذن*».

وإذا كان «الزبرجد» عند حسن طلب هو «الشعر» ـ كما تؤكد ذلك مجموعة «زمان الزبرجد» ـ ؛ فإن «الزبرجدة» هى «القصيدة»، وهو يخص نفسه بزبرجدة مخصوصة تقف ضد الزبرجدات التى تطأطئ هاماتها وتغضى على الضيم (ص ٦٦و ٦٧ من زمان الزبرجد)، إنها:

زبرجدة باتساع البكان

وبقدر النهايات والمدّ والمنحنى

زبرجدة لى أنا

زبرجدة لى وأخرى لكم

زبرجدة يستضىء بها ليلكم

لنكتب بالدم سين السنا

فى الفضاء الذى بيننا

إنه ينشد هذه الزبرجدة الخاصة التى يحدد ملامحها فى قصيدة «زبرجدتى القادمة» وهى آخر قصيدة فى مجموعة «زمان الزبرجد» وهى تبشر بآية جيم وتعدإرهاصا بها؛ إذ تبدأ «جيم» «الزبرجدة» فى الانفصال والاستقلال والتجريد:

لا .. فالزبرجد جيمه الجيماء أخلد جوهراً مما أظن وأجد

وبهذا المنطق الشعرى الخاص نستطيع أن نقول إن «جيم الزبرجد» هى «قصيدة القصائد» التى تخرج عن النسق المألوف:

جيم زبرجدةٍ تتخلق عند بروع الفستق

ستشتعلُ

وتخرج عن هذا النّسقِ

زبرجدة ستطهرنى بالجيم

وتحيى رمقى

ثم ستحملنى نحو ضمير الجمع

فينصاع ضمير المتكلم للنّوع

يقول انطلقى

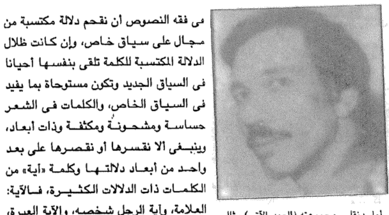
واذيبينى فى كرة اللهب القدسىّ

لأحترق وتحترقى.

هذه هى «الجيم» التى ينشدها حسن طلب، إنها جيم التطهير والإحياء ووصل المتكلم بالجمع وتذويب الفرد فى النوع من خلال التفرد الفنى والذوبان فى كرة لهبه المقدس، والاحتراق من اجل المجموع، فهو يحترق بلهب الشعر ليضىء للآخرين جميعا.

- ٣ -

يصل الجنون بالشعر وعشق أدواته والاحتراق بلهبه القدسى إلى مداه ويبلغ غايته فى «آية جيم» فتتجرد «الجيم» علامة أو آية على هذا الاحتراق المنشود، ويجسم حسن طلب عددا كبيرا من الدلالات فى حرف الجيم بحيث نراه «زبرجدته القادمة»، وأسارع إلى القول بأن استخدام كلمة «آية» هنا ينبغى أن يفهم من خلال السياق النصى الخاص، ولا يصح فى فقه النصوص أن نقحم دلالة مكتسبة من مجال على سياق خاص، وإن كانت ظلال الدلالة المكتسبة للكلمة تلقى بنفسها أحيانا فى السياق الجديد وتكون مستوحاة بما يفيد فى السياق الخاص، والكلمات فى الشعر حساسة ومشحونة ومكثفة وذات أبعاد، وينبغى الا نقسرها أو نقصرها على بعد واحد من أبعاد دلالتها وكلمة «آية» من الكلمات ذات الدلالات الكثيرة، فالآية: العلامة، وآية الرجل شخصه، والآية العبرة، والآية الأثر، ولكنها غلب عليها معنى الآية من التنزيل ومن آيات القرآن العزيز قال أبو بكر:



امل دنقل . مجموعته (العهد الآتى) مثال على التناص مع الكتب المقدسة

سميت الآية من القرآن آية لأنها علامة لانقطاع كلام من كلام ويقال سميت الآية لأنها جماعة من حروف القرآن، وآيات الله عجائبه وقال ابن حمزة : الآية من القرآن كأنها العلامة التى يفضى منها إلى غيرها كأعلام الطريق المنصوبة للهداية، ولم يكن القدماء يتحرجون من استخدام الآية بمعناها اللغوى فى مواضع كثيرة، حتى القرآن الكريم نفسه استخدم كلمة آية بمعان مختلفة. إن الفاظ اللغة ملك للجميع، وأبناء اللغة المبدعون هم الذين يحركون هذه الدلالات، ولولا الثراء الذى يضيفه المبدعون ويضفونه على الاستعمالات اللغوية لجمدت اللغة. والمهم هنا أن ننظر إلى «آية جيم» فى إطارها السياقى الخاص حيث يجعلها حسن طلب نظرية خاصة «*تجسم التجريد حين تجرد التجسيم*» وهو فى هذه المجموعة يتهدى القرآن الكريم كما فعل قبله شعراء كثيرون، والقرآن الكريم مكون أساسى من مكونات الثقافة الإسلامية ورافد ثرّ من روافد تكوين الفكر والوجدان ولايستطيع مبدع أن يفلت من تاثيره، بل إن اللفظة القرآنية تدل على نفسها بوضوح حيثما توجد، مع أن القرآن الكريم نفسه نزل بلسان عربى

مبين. غير أن تهدّى حسن طلب للقرآن الكريم في هذه المجموعة جاء تهديا عكسيا، ولعل هذا مقصود للمخالفة حتى لا يؤدى إلى لبس فى مقصده أو سوء ظن به، فسمى هذه المجموعة «آية جيم» وبدلا من أن تحتوى السورة على عدد من الآيات قسمت «الآية» إلى عدد من السور، والسورة هنا هى القصيدة بعد أن كانت «زبرجدة» فى مجموعة «زمان الزبرجد» «*الا إن القصيدة سورة ماسورة فى صورة محصورة لابد من تحميلها أو من تحملها*» (ص ٧٩ من آية جيم).

وتفتتح هذه القصائد أو «السور» بالاستعاذة الخاصة بها، وهى «**أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم باسم الجيم**» وهى نفسها افتتاحية السورة الخامسة «**الجيم تجرح**».

إن الجيم هنا هى الشعر الذى يحترق بلهبه من أجل أن يتصل بالشعب والجمهور، واتصاله بالجمهور هو الذى يحميه من أى سلطة غاشمة.

وعلى مستوى التركيب يتضح هنا استغلال التركيب الدينى والتحاور معه وهو «أعوذ بالله من الشيطان الرجيم» وهذا الاستخدام التحاورى مع الاستعاذة يذكر بقصيدة «**صلاة**» لأمل دنقل فى مجموعته «**العهد الآتى**» إذ تفتتح القصيدة بجملة تتحاور مع جملة دينية معروفة هى «**أبانا الذى فى السماء**» فتحورها القصيدة وتجعلها :

أبانا الذى فى المباحث باق لك الجبروت

وباق لنا الملكوت

وباق لمن تحرس الرهبوت

فضلا عن اسم المجموعة «**العهد الآتى**» واسم القصيدة «**صلاة**» وهذا فقط مثال لهذا النوع من محاورة الشعراء للنصوص الدينية.

لايستطيع قارئ افتتاحية حسن طلب «**أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم باسم الجيم**» أن يبتعد عن الاستعاذة الدينية - وهذا مقصود من الشاعر بالطبع - ولكنه يفاجأ باستبدال بعض المفردات المكونة للاستعاذة الدينية ويرى أن هذا الاستبدال يستحدث دلالة جديدة، ولا يلبث القارئ أن يدرك أن «**السلطان الغشيم**» هو «**الشيطان الرجيم**» ويدرك أن الاحتماء من هذا السلطان الغشيم لايكون إلا بالشعب الذى يتصل معه بالشعر أو «الجيم». والتعوذ بالشعب هنا دعوة له أن يكون مؤهلا للحماية من السلطان الجائر أو الحاكم الظالم الذى يجور ويظلم بجهالة وغباء لأنه «غشيم»، والصفة «الغشيم» هنا لا يمكن تجريدها من دلالتها «الشعبية» التى اكتسبتها فى الاستعمال المعاصر.

يتجلى التشكيل اللغوى القائم على استغلال التجانس الصوتى إلى أبعد مدى فى هذى المجموعة، وقد رأينا كيف كانت بوادره مبثوثة فى المجموعات السابقة، ويصبح هذا التجانس الصوتى ملمحا أسلوبيا خاصا عند **حسن طلب**، ومن خلال هذا التشكيل اللغوى الخاص تتقدم المرسلة الشعرية التى تريد **آية جيم** إبلاغها وإن عمدت أحيانا إلى التخفى فيما يشبه «هلوسة» الصوفى الذى لديه كشف صوفى حقيقى يحاول أن يخفيه فى كلمات تبدو غير معقولة حتى لا ينكشف سره. وهنا نجد «الحدس الشعرى» مقابلًا بالكشف الصوفى، والتشكيل اللغوى الخاص قد يكون فى بعض الأحيان أشبه بالهلوسة الصوفية. إن آية جيم اتخذت من الجيم مجنًا أو درعاً، ومن الجنون حقاً مشروعاً :

لجيم من الدجن أن ترجحنّ

ولى أن أجرّدَ شَجْوى

وأجنح بالجيم

ولى أن أجنّ

وأجلوَ هذا السجنّ (ص ٤٣)

ومايبدو على أنه «جنون لغوى» يعد وسيلة لجلاء هذا المجنّ الواقى، وهو جنون يستل سيف الشجو لمحاربة الدّجن القاتم. ويمكن اقتناص عدد من الإشارات التى تتلفف فى أردية قد تكون كثيفة من السرف اللغوى الذى يستغل بحذق للتمويه على المرسلة الشعرية:

جيماتكم منجاتكم

فتجيموا لنجاتكم

من جائحات جُناتكم (ص ٢٧)

وتكون «الجيم» نافذة نطلّ منها فى الديجور على تلك الجنادب والجرذان التى أخرجها الفجور من الجحور إلى الحجور :

جيم من الديجور

جيم الجنادب فى الجوانب ثَمّ

والجرذان أخرجها الفجورُ

من الجحور إلى الحجور

فجست نواجذها على جذ الجذور. (ص ٣٢)

وتقدم لنا آية جيم السخرية من العجز بمقارنته بالجهل والبغاء معاً :

لا جُرمَ فى تلك المجالة

من جهل جيم العجز جاهلة

كجيم الفرْج أو جيم الجهالةْ (ص ٣٣)

ويتسع مدلول الجيم ويتضخم فيصبح الحركة الدائبة التى تحرك السكون وتؤرجح النائمين وتهزهم لكى ينهضوا من رقادهم، وتجهز الجيوش، وتقيم المجازر والمآتم معًا حتى تزعج أرواح الماضين من الجدود :

الجيم أرجحة الجدود

الجيم تجهيز الجحافل والجيوشِ

الجيم مجزرة الجنود

وجنازة خرجت إلى الجدث الجديدِ

فأزعجت جثث الجدود (ص٨٠)

وتتحول الجيم أيضاً إلى صوت الجماهير التى تنشد الحرية، وترق وتشف فتصبح وجدان الجمع الباحث عن الحياة الكريمة الخالية من بواعث الجبن ودواعى الخنوع:

الجيم حنجرة الجماهير التى خرجتْ

لإجلاء الدياجير التى هجمتْ

ووجدان الجماعة عند رهجان المجاعةِ

أين جيم الجبن من جيم الشجاعة؟ (ص٤٠، ٤١)

ويعلو هذا الصوت فيصير ثورة جامحة تضرب فى كل ناحية من نواحى الفساد من أجل حياة نقية طاهرة:

الجيم جمر أجّ فى كل اتجاه

والجيم جهجهة موجهة إلى جهةٍ

وفجر قد تبلّج عن دجاه (ص٧٥)

وبذلك تصير: «*الجيم جاذبة الجماعة نحو جذوة من تهدّج أو هجسْ. فالجيم معجزة النجاة من الدنسْ*» (ص٨٧، ٨٨) وغايتها النهائية هى «*جَبْر اجتناب الجبر*» (ص١٩) أى ضرورة الحرية.

وكما تكون «الجيم» قناعًا للدعوة إلى التطهير والتطهر والثورة على الفساد والخنوع، وتكون صوتا قويا لإيقاظ الهجود، نراها فى المجموعة نفسها أداة مستغلّة من قبل الفاسدين الذين يُسمِّمُون الحياة برجسهم ولزوجتهم وقتامتهم:

الرجس جاء بجيمه اللزجه

ليجربه الإدلاج فى أوداجكم

ويجوس فى أحراجكم

بالأرجل اللزجة

فتجنبوه وواجهوا عوجَة

وتجلدوا وتشجعوا

وتجشموه وواجهوه

لاتتراجعوا درجَة (ص٤٥)

هذه هى الرسالة الشعرية التى حاولت آية جيم الإيحاء بها، لفغتها - كما أشرت - فى أردية كثيفة من التشكيل اللغوى الذى اتخذ من «الجيم» درعًا ومجنًا حين جردها من كونها حرفا من حروف المعجم ليجسم به عددًا من الدلالات المختلفة. وقد سلك هذا التشكيل اللغوى سبلا عدّة من أجل إبلاغ هذه الرسالة ولا أقول من أجل إخفائها. فهو سلوك يوضح حين يخفى، أو يخفى حين يوضح، وهذا أشبه - كما قلت آنفا - بفعل «الدرويش» الذى يتمتع بكشف صوفى عالٍ، فإذا أراد أن يبلغ رسالة خطيرة من كشفه الصوفى فإنه لايلجأ إلى المباشرة بل يحيطها بكلام مغمغم غير واضح فى كثير من الأحيان، فينسبه بعض من يسمعونه إلى التخليط والجنون، وهو فى حقيقة الأمر جنون مقصود متعمّد، وقد نلحظ ان هذا «الدرويش» لايلجأ إلى التعمية إلاّ إذا تأكد من أن خاصة متلقيه قد تنبهوا لرسالته. ورسالة الشعر رسالة للخاصة الذين يحبون الشعر ويتجاوبون معه ويدركون إشاراته ورموزه. ومع هذا التشعيث الذى فعلته «آية جيم» برسالته نجدها ركزت هذه الرسالة فى القصيدة الثالثة «الجيم تجنح» كما سوف نرى فيما بعد.

تتكون آية جيم من خمس «سور = قصائد»، هى «**الجيم ترجح**» و«**الجيم تنجح**» و«**الجيم تجنح**» و«**الجيم تجمح**» و«**الجيم تجرح**». وصوت الجيم - كما هو ملحوظ - موجود فى كل فعل أخبر به عن «الجيم». وواضح أيضا أن صوت «الحاء» - وهى جارة الجيم فى الترتيب الألفبائى وتاليتها - موجود فى كل فعل من هذه الأفعال. وواضح كذلك استعمال أسلوب الـ Anagrame أى تقليب أصوات الكلمة كلّيا أو جزئيا لتمنح دلالة مشتركة، وهذا ما سماه **ابن جنى** فى كتابه الخصائص «**الاشتقاق الأكبر**». ويظهر هذا فى تبادل حرفين من الجذر اللغوى دون الحرف الأخير وهو الحاء، وهما الجيم والراء فى «ترجح وتجرح» والجيم والنون فى «تنجح وتجنح». وتبادل الجيم والراء موقعيهما فى «ترجح وتجرح» يقيم علاقة بين الرجاحة أو الرجحان، والجرح أو الجراحة، وقد وقع الفعلان ترجح وتجرح طرفين لما عداهما، فالقصيدة الأولى هى «**الجيم ترجح**» والأخيرة هى «**الجيم تجرح**»، فهو رجحان مفض إلى الجرح، وهو - إذن - رجحان جارح. وتبادل الجيم والنون فى «تنجح وتجنح» يجعل النجاح والجنوح متبادلين فى علاقة حميمة، فالنجاح جنوح، وقد يكون الجنوح نجاحًا. أما القصيدة الرابعة «**الجيم تجمح**» فليس فى المجموعة مايتبادل معها؛ فهى جامحة حتى عن هذا النوع من التبادل ولذلك فهى مجحفة:

فالجيم محجبة إذا نجحتْ

ومرجفة إذا رجحتْ

ومفجعة إذا جنحتْ

ومجحفة إذا جمحت

ومجرحة إذا جرحتْ (ص٤٦)

وإذا كان تبادل الأصوات فى الجذر الواحد واضحا فى أسماء القصائد، فإنه أكثر وضوحا فى نسيج هذه القصائد إذْ

يشكل تجانساصوتيا من نوع خاص، يعد ملمحًا أسلوبيا مميزًا لهذه المجموعة التى «*منهجها الجزالة والجناس سجالها*» (ص٩٧) وتتولد عن هذا التجنيس أحيانا سلسلة من المركبات الإضافية يتحول فيها المضاف إليه إلى مضاف فى الحلقة التالية من السلسلة، ويكون الحرف الثالث من الجذر اللغوى للكلمات واحدًا، وتكون الجيم - بالطبع - أحد الحرفين الآخرين، من ذلك هذه السلسلة المضفورة: «*الجيم جيم الجذر، جور الجبر أى جبر اجتناب الجبر لاتجدى مساجلة جوار سجالها*» (ص١٨، ١٩) وهنا نجد المتضايفين أحيانا من جذر واحد مثل «*جهر السجر*» و «جزر الزجر». وقد بدأت هذه السلسلة بالجيم الموجودة فى كل جذر من جذور الكلمات المتضايفة، وتدرجت بحيث يظن القارئ أن هذا لعب بالألفاظ، حتى انتهت إلى «*جبر اجتناب الجبر*» أى ضرورة الابتعاد عن القهر والإجبار والتمسك بالحرية.

وقد يكون التسلسل الإضافى على الصورة السالفة أى جعل المضاف إليه مضافا فى الحلقة التالية من السلسلة، ولكن مع عدم تبادل الأصوات فى الجذر الواحد مع الاكتفاء بوجود حرف موحد فى نهاية كل كلمة ووجود الجيم فى أولها أو وسطها؛ وإذن يكون فى كل كلمة من السلسلة «الإضافية» حرفان مكرران، من ذلك «الجيم والعين» كما فى السلسلة التالية» لأن *الجيم جيم الجذع، جذع الجذع، جذع الفجع، فجع الجمع، جمع النّجع، نجع الهجّع، هجع الرّجع، رَجْع السّجع، منهجها الجزالة والجناس سجالها* (ص٩٧) وهذا التسلسل الإضافى يقترن به تسلسل دلالى مدهش ينطلق من الجيم الموجودة فى كل هذه المفردات ويشوش عليه بالعبارة الأخيرة «*منهجها الجزالة والجناس سجالها*»، لكن التأمل فى هذه المتواليات ينبغى أن يوقفنا على «*فجع الجمع*» أى إثارة هذه الجموع وإيقاظها وتوحيدها «*جمع النجع* » وحثها على ترك الهجوع «*نجع الهجع*» وترك الرجوع للخلف والعمل على الانطلاق الذى يُنشد نشيدًا موحدًا «*رجع السجع*».

وكما يتم التبادل الصوتى بين حروف الجذر الواحد، يتم كذلك بين المفردات فى التركيب، مع التبادل الصوتى فى حروف كلمات التركيب فى الوقت نفسه :

ان جل الجيم يوجد فى البياض الجمّ

أبيض ما تجىء الجيم ان جهرتْ

وأجهر ما تجىء الجيم ان رهجتْ

وأرهج ما تجىء الجيم ان هجرتْ

وقد تستخدم البنية التركيبية الواحدة من غير تبادل فى كلماتها مع الاكتفاء بالتبادل الصوتى فى القافية مثل «*فالجيم سجبة إذا نجحتْ*» ويعطف عليها أربع جمل على نمطها «*فالجيم انفعلة إذا افعلتْ*» (ص٩٦).

لقد اتخذت هذه المجموعة الشعرية وسائل حداثية فى الخطاب الشعرى، وهى جميعا باستثناء قصيدة واحدة هى «*الجيم تجنح*» تتحدث عن الجيم متخذة منها قناعًا يتلون بتلون الخطاب الشعرى، وتجادل من اجلها، وتجعلها كل شىء، حتى إنها قد تنتقل من الشىء إلى ضده أو نقيضه. وهذه رؤية شعرية خاصة جدا. إنّ حسن طلب جعل الجيم رمزًا لكل شىء إيجابى أو سلبى، وبذلك لم يمكن التركيز العميق على دلالة بعينها. وقد ظل يتسع مدلول هذا الرمز «الجيم» حتى كاد يفقد حدوده فتسرب من ثغراته الواسعة كل مدلول واضح الأبعاد، وصار اقتناص دلالة محددة لهذا الرمز أمرًا صعبًا، ولعل هذا مقصود من قبل الشاعر كما أشرت .

وأبادر إلى القول بأن القصيدة الجيدة لايصح أن تعطى مدلولاً محددا، بل إنها قد تعطى كل قارئ مدلولاً خاصًا به يتوقف على طريقة «قراءتها»؛ ولكن ينبغى أن يكون المتلقى

دائمًا «حاضرًا» بالفعل أو بالقوة لأنه هو الذى يتلقى رسالة المبدع ويتمثلها ويفسرها، وفى سبيل هذا التمثل أو التفسير يضعها أو يستحضرها داخل أطر النظام التى تتيحها الثقافة، وهذا يتم عادة - كما يقول جوناثان كوللر - بالحديث عن هذا الشىء بلون من الوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطابا طبيعيا، ويشرح رامان سلدن هذه المقولة فيقول : «ولا **يتوقف إبداع البشر فى إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابة عشوائية أو فوضوية فنحن لانقبل أن يظل «النص» غريبا عنا أو نائيًا عن أطرنا المرجعية، ونلح على تطبيع** Na-turalising **هذا النص ومحو نصيته، وإذا واجهنا صفحة مليئة بصور أدبية واضحة العشوائية فإننا نؤثر القيام بتطبيع هذه الصور فنعزوها إلى عقل مضطرب أو ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل النظام بدل أن نتقبل اختلال نظامها على أنه أمر غريب يتأبى على التفسير»** (النظرية الأدبية المعاصرة ٣٣) والشاعر يريد أن يكسب المتلقى لصفه لكى يقتنع بفحوى رسالته، ولذلك يضع - أو ينبغى أن يفعل ذلك - نصب عينيه حين يكتب قصيدته هذا المتلقى، فيمحو ويثبت حتى يتحقق له تكييف خطابه الشعرى مع المتلقين، ومعنى هذا أن الشاعر **«ليس سيدا مطلق السيادة يملى على المتلقى المغلوب على أمره ما يشاء، ولكنه فى الوقت نفسه ليس منفذا لطلبات الجمهور ومستجسنا لتصفيقاته فيطر به بما يشاء، وإنما هناك تزامن وتناغم بين عملية الخلق الشعرى والهيئة المتلقية المنتظرة»** (ديناميه النص ٦٧) وهذه المعادلة الدقيقة بين الشاعر المبدع وجمهوره المتربص المعجب هى المسئولة عن نجاح الشاعر أو إخفاقه. ولا نستطيع أن نقول إن حسن طلب مخفق فى هذه المجموعة الشعرية، بل أكاد أقول إنّ لديه ما أسميه بالفائض الشعرى، وهو أشبه بفائض الطاقة الكهربائية الزائدة عن حاجة جهاز كهربائى كبير ولذلك يلجأ إلى تفريغ هذه الطاقة الزائدة من خلال «سلك أرضى». فى مجموعة آية جيم شىء كثير من فائض الطاقة الشعرية قد يصل أحيانا إلى ما يشبه «الهذيان»، وعند هذه النقطة يكاد يفقد اتصاله بالمتلقى العادى مثل قوله :

كل الجيوم تجيَّمت

فتجيَّموا كتجيُّمى

فتجيَّم المتجيمين

تجيَّم ستجيمْ

فمهما حاول المتلقى أن يتآلف مع هذا الارتجال اللغوى أو يقربه من أطره المرجعية فإنه يجد صعوبة كبيرة تحول دون ذلك فيلجأ فى النهاية إلى أن يعزوه إلى خلل - ربما - فى أدوات الإبلاغ، وهذا المسلك - على كل حال - هو إحدى الوسائل التعبيرية التى سلكتها هذه المجموعة، وقد لايجد تعاطفا حميما من كثير من المتلقين.

القصيدة الأولى من مجموعة «آية جيم» وهى **«الجيم ترجج»**، لم تكد تخلو كلمة فيها من حرف الجيم، ولذلك تكررت الجيم ثلاثمائة واثنتى عشرة مرة، ولم أعدَّ فى هذا الإحصاء الجيم الثانية من الجيمات المضعفة إذ عددت كلا منها جيما واحدة. ونجد الجيم فى هذه القصيدة «*جراة من عجر*» و «*فنجر من تجبر*» فى الوقت نفسه. وكما نجدها «تجربة التجاوز والتجدد» نرى بعضها «*جمجمة رجّمة*» وتشير هذه القصيدة فى نهايتها إلى القصيدة المتقابلة معها وهى **«الجيم تجرح»** فتقول «*الجيم جارحة كأن الجمر فى أرجالها*».

أمّا القصيدة الثانية فهى محاجة نثرية طويلة عن الجيم تخللتها ثمانى عشرة مقطوعة شعرية منها اثنتان من «شعر البيت» أولاهما :

جيم من الوجد أو جيم من الأرج

ترجرجت بين جيم الموج واللجج

وجرجرتني إلى جيم ندججة

وجرّعتني أجاج الجيم في الشبج

فاججت بين جنبي الجوى وجرت

على جناني بسجساج من الوهج

والأخرى يقول فيها :

شآبيب عينيك من هاجها؟

كأنّ من الوبل أفواجها

أين رسم دار ومن منزل

وعيسي تذكرت أحداجها؟

ومن الملاحظ أنهما جيميتا القافية، وأنهما تمتلئان بحرف الجيم شأن كل مقطوعة شعرية أخرى؛ إذ لم تخل كلمة فيها من حرف الجيم سوى الأدوات والضمائر.

القصيدة الرابعة «الجيم تجمح» موجهة إلى «القصيدة» نفسها، فهي تتخذ القصيدة موضوعا، وتقارن في محاجة شعرية بين القصيدة الزائفة والقصيدة الحقيقية، وهي تسعة مقاطع كل مقطع مكون من جزءين، الجزء الأول في كل مقطع يبدأ بكلمة «أجلْ» التي يراد بها إثبات الدعوى الخاصة بتصور «القصيدة» كما ينبغي أن تكون، ويتوسط هذه المقاطع المقطع الذي يبدأ هكذا :

أجل لابد من جيم لتركض خلفه قسطلها

خيول الأحرف الأخرى

فهو يدعو إلى قصيدة تقود كل القصائد. هذه القصيدة القائدة الرائدة تكون «*آية عظمى تعيد إلى الحياة الشعر*» وتكون متجاوبة مع الواقع، وكاشفة عن زيفه وفوضاه ودجله وجهله. والجزء الثاني من كل مقطع - ماعدا المقطع الأخير الذي ليس له جزء ثان - يبدأ بالجيم ويتحدث عنها، فتصير «الجيم» رجعًا متكررًا مع كل مطلع من مطالع هذه المقاطع، فيؤكد أن «الجيم» هي الآية المرتقبة بكل ما تشحن به «الجيم» من دلالات خاصة. ومعظم مفردات هذه القصيدة تكون الجيم أحد حروفها. ولا شك في أن استخدام الجيم بهذا الأسلوب يكشف عن قدرة عظيمة لدى الشاعر، وهو لا يبالي أن يؤدي به هذا «التجييم» إلى ارتجال ألفاظ جيمية غير معروفة لخاصة المثقفين بله جمهرتهم.

أما «السورة» الخامسة «الجيم تجرح» فقد حاور فيها حسن طلب النص القرآني بانتهاج صياغة مقلدة بحيث تذكر به، كأن يستخدم نمطًا تركيبيًا معينًا، أو طريقة في الوقف مشابهة. وثمة دراسات حديثة ترى أن أي نص قصيدةً أو غيرها عبارة عن تقليب نموذج لغوي في صور مختلفة، وقد يكون هذا النموذج اللغوي جملة أو كلمة مذكورة أو مضمرة، وهو ما يطلق عليه «التناص». والحوار مع النص القرآني في هذه «القصيدة» - إذا جاز تسميتها قصيدة - يختلف عن المحاولات المعروفة في الشعر العربي، تلك التي كانت تتمثل في الاقتباس منه أو الإشارة إلى بعض المعاني فيه، ولم تكن تحاوره بتقليد أسلوبه إلا ما كان يفتعله مدعو النبوة. أما هذه المحاولة فقد حاولت تقليد الأسلوب القرآني بفواصله وتراكيب جمله القصيرة فضلا عن تسمية القصيدة «سورة». وقد تخلت هذه «القصيدة» في قسمها الأول عن الوزن الشعري تماما، ولعل ذلك محاولة للاقتراب من النمط الأسلوبي للقرآن الكريم. ويستطيع من له دربة بأسلوب القرآن أن يرد كل جملة في هذا الجزء إلى النظير الذي يحاوره من القرآن، فمثلا «*قل يا أيها المجرمون*» تحاكي «**قل يا أيها الكافرون**» و «*فإذا مزجنا الأجيام مزجا*» تحاكي «**إذا رجت الأرض رجا**»

وهكذا. وعلى المستوى الدلالي ليست هذه القصيدة ذات عطاء كبير، كما أنها على المستوى التركيبي ـ وهو الجانب الأهم فى الشعر ـ ليست مقنعة، وذلك لأن القارئ لا يستطيع أن يتعاطف معها بسهولة.

ـ ٥ ـ

قصيدة «الجيم تجنح» هى القصيدة التى خلت من الحديث عن «الجيم» إلا فى عنوانها فحسب. وهى القصيدة التى أشارت لها القصيدة السابقة عليها وهى «الجيم تنجح»؛ إذ هيأت لها فى آخرها، حيث تقول «ولأنى أيضا لا جمهور لى، فلن أرضى بأقل من أظل بعباءتى أربعين شاعرًا، لكل شاعر منهم أربعون مريدًا، لكل مريد منهم راية وجماعة، فيجتمع لى بذلك ملأ عظيم أقرأ عليهم قصة طريفة جيمية القافية أو جيزها لكم هنا فى كلمة بعنوان «الجيم تجنح» (ص٥٦) وهذا أشبه بتنظيم الصوفية، بفرقها وخرقها وراياتها. ألم أقل من قبل إن عمل حسن طلب فى هذه المجموعة أشبه بفعل الدرويش الصوفى ذى الكشف الكبير! فهو يريد أن يحشد هذه الجموع ليقرأ عليهم هذه «القصة الطريفة المسماة الجيم تجنح». وقد أشار إلى هذه القصيدة إشارة أخرى فى القصيدة السابقة عليها بقوله :

لجيم من الدجن أن ترجحنّ

ولى أن أجرد شجوى

وأجنح بالجيم

لى أن أجنّ

وأجلو هذا الدجن (ص٤٣)

فتجريد الشجو والجنوح بالجيم وجلاء مجنها والجنون بها إنما يكون لمواجهة «الدّجن» الجاثم.

وليست «الجيم تجنح» جيمية القافية، ولكنها نونية القافية، غير أن قافيتها فيها لزوم مالا يلزم، فالروىّ فى هذه القصيدة هو «النون» المكسورة، وقبل النون حرف الردف «الألف»، وأما الذى التزمته القافية وهو لا يلزم فحرف «الجيم» قبل الألف. وليست الجيم هنا من حروف القافية ـ على ما هو معروف من علم القافية ـ، ولكن القصيدة التزمت بها فى أربعة وخمسين بيتا من أبياتها التى يبلغ عددها ستة وخمسين بيتا، والبيتان الأخيران فقط ذوا قافية جيمية .

وقلت : قد رجعت أدراجى

يا أيها الراجى

وبذلك تكون «الجيم» واردة فى كل كلمة من كلمات القافية فى هذه القصيدة فهى «جيمية القافية» من هذه الزاوية.

معمار قافية هذه القصيدة يقوم على صيغة «التثنية» فجاءت كلمة القافية اسمًا مثنى خمس عشرة مرة، وفعلا متصلا بألف الاثنين عشرين مرة، أى أن «المثنى» استولى على ٦٢,٥٪ من كلمات القافية، فضلا عن المثنيات الأخرى فى القصيدة. وأشرت هنا إلى القافية لأن القافية تؤثر على بناء البيت كله، ومن هنا نستطيع القول بأن معمار القصيدة بنى على «التثنية» من افتتاحيتها :

راح رجانى

وراح يستوقفنى

كأننى سمعته يهتف بى

كأننى سمعته ناجانى

وسوف نتكشف بعد إعادة قراءة القصيدة أن «الراجى» هو «المرجو» أى أن «الغائب» هو «المتكلم» المشطور إلى حاضر وغائب، وهنا تفسح الأداة «كأن» المجال للتخيل. فليس «الراجى» سوى «المرجوّ»، وهما معا صوت الشاعر، غير أن

«الراجى» هو صوت الشاعر الداخلى أو ضميره الذى يرجوه ويستوقفه ويهتف دائما به ويناجيه أن ينزل إلى أرض الواقع. «الراجى» أمل لديه إحساس بالجدوى مع ملاحظته لكل ما يجرى من صنوف القهر، و «المرجو» ـ مع أنه متكلم «حاضر ـ يائس ، لايبالى، ويؤثر أن يظل فى عزلته فى المرتفع المنقطع القائم بين الشطوط والخلجان، ظانا أن هذه العزلة سوف تنجيه. وفى نهاية القصيدة سوف يتحد «الغائب» و «المتكلم» ويلتقيان فى الموقف وتنجح مهمة «الضمير» فى التنبيه إلى «الحاضر» والتعاطف معه. ولكن بعد أن يطلع «المتكلم» على أحوال الحاضر ويستبصرها يهتف مرة أخرى: «*لقد رجمت أدراجى. ياأيها الراجى*».

هذا الصوت المقسوم إلى صوتين متضادين انعكس على كل الأشياء من حوله فجعلها كلها «ثنائيات متضادة»؛ ومن هنا نرى فى القصيدة هذه الثنائيات «**الخيالان ـ الشخصان**» و «**الحزينان ـ المبتهجان**» و «**الإنس ـ الجان**» و «**الأمامان ـ الوراءان**» و «**العاملان ـ العاطلان**» و «**العالمان ـ الجاهلان**» و «**العاقلان ـ الأهوجان**» و «**الجوهران ـ البهرجان**» وأخيرا «**الصاهلان ـ الشاحجان**». هذه الثنائيات المتضادة تشير إلى انقلاب الأوضاع وتبدل القيم، فالعاطل هو الذى يسوس العامل، والجاهل يسوس العالم والأهوج يسوس العاقل، والبهرج يجبّ الجوهر، والشاحج يقود الصاهل.

يكاد يقتصر دور الصوت الأول «الراجى» على استنزال الصوت الثانى «المتكلم» من عليائه وحثه على إنهاء عزلته، ويستخدم فى ذلك أساليب متنوعة، فهو أحيانا يرجو «**رجانى ـ راح يستوقفنى ـ يهتف باسمى ـ ناجانى**» وقد يتحول الرجاء والمناجاة إلى صراخ وصياح « فصاح واستوقفنى». إن «المتكلم» هو اللسان المعبر، ولذلك يرجوه «الراجى» ويصيح به أن يحدث الجمهور عن الجناية التى ترتكب فى حقه بدلا من الكلام عن الخيال والأحبة الذين راحوا دون وداع. وقد أسند الفعل «قال» إلى هذا الراجى خمس مرات، وعندما يكون مستعطفا يتخصص اتجاه القول فتأتى «لى» بعد «قال» «وقال لى». وعندما ينجح هذا «الراجى» فى استنزال المتكلم من عليائه وجره من عزلته بألوان شتى من الإغراء، يختفى؛ وتظهر أصوات أخرى تخاطب «المتكلم» وتحاوره، هذه الأصوات اتخذت أقنعة متعددة فهناك قناع «**واحد من الجمهور**» وهناك قناع «*الناقد اليسارى*» وهناك قناع «**المثقف**» وهناك قناع «**رئيس لجنة حزبية**» وهناك قناع هؤلاء جميعا وهو قناع «**الحاضرين**» حيث تختلط الأصوات فى استياء واحتجاج غاضب حين تكشف القصيدة أن الحوار لم يكن متبادلا بين «المتكلم» وهذه الأصوات المختلفة التى لبس كل منها قناعاً خاصا به، إذ كان «المتكلم» يعمد دائما إلى الهروب بالحديث عن الاثنتين البيضاوين اللتين جاءه بهما «الراجى» لكى تتوجاه، وظل مشغولا بجمالهما طوال حديث هذه الأصوات الأخرى معه، حتى تختلط كل هذه الأصوات محتجة عليه :

فاستاء منى الحاضرون

أمعن الجمهور فى استهجانى

لم يبق من مستمع إلا وقد هاجمنى

لم يبق من شويعر إلا هجانى

وطالب الجميع باستقالتى

قام مهرجانى

فاستلبا عرشى وريشتى وصولجانى

هل نقول إن هذا ضرب من الاحتجاج على هذا اللون من الشعر الذى لايهتم بمشكلات الجماهير ويوغل فى الذاتية المفرطة ؟ وفى هذا أيضا تنبيه للشعراء أن يتوجهوا إلى ما

يشغل هذه الجماهير ؟ غير أن الشاعر الحق هو الذى يقود جماهيره وهو أقدر منهم على التنبؤ ورؤية الحاضر بعين بصيرة ترى من خلاله المستقبل.

ولذلك نرى أن «ضمير» الشاعر أو «الراجى» فى هذه القصيدة يظهر مرة أخرى بعد أن انسحب وتوارى مؤقتا ليستحث «المتكلم - الشاعر» على البقاء بين جمهوره برغم استهجان هذا الجمهور له وهجومه عليه وقوله:

إنى من اللحظة عائدٌ إلى ملاعب اللؤلؤ والمرجان

ويحاول أن يستبقيه بين هؤلاء جميعا بمن فيهم الذين هاجموه واستهجنوه وهجوه وطالبوا باستقالته واستلبوا عرشه وريشته وصولجانه. وعندما يطمئن «الراجى» إلى معاينة «المتكلم» للواقع الذى أراد منه أن يعانيه ويعايشه؛ يقول له فى لهجة المعلم المرشد الذى يريد من تلميذه أن يقر بما رأى وشاهد، ويلخص له تجربة معايشة الواقع ومخالطة الناس فى هذا التساؤل بعد أن اطمأن أنه لمس بنفسه انقلاب الأوضاع واختلال موازين القيم :

- أرأيت مثلى كيف جف الجوهرين البهرجان ؟

فيقول «المتكلم» الذى ظل يهرب طول القصيدة رده الذى يكشف أنه يلاحظ هذا ويعانى منه، ولكنه يحاول نسيانه والتأسى عنه، ويزيد أنه يدرك هذا كله وأكثر منه :

- بلى، وقاد الصاهلين الشاحجان !

وعند هذه النقطة من القصيدة تتحد وجهتا نظر «الراجى» و «المتكلم» ويصبحان معا فى رأى واحد وموقف واحد بما يشير إلى أن «الراجى» ما هو إلا «المتكلم» المرجو نفسه، لأن الشاعر الحق لا يحتاج إلى من ينبهه إلى وظيفته الحقيقية، وإنما ينبعث صوته من داخله ولا يكون بوقا لغيره.

لقد تعددت الأصوات فى هذه القصيدة، ولبست هذه الأصوات أقنعة مختلفة، وانطلقت القصيدة كل صوت منها بما يعانى منه، وجعلتنا نرى أن هناك خطين متوازيين أحدهما المتكلم والآخر هذه الجموع المحتشدة - على اختلافها - التى تطالبه بأن يتحدث عما يهمها، وكان «الراجى» وهو «ضميره» مع هذه الجموع، وأنه هو الذى يحركها ويوجهها فى حقيقة الأمر. لذلك عندما يقول «المتكلم» فى نهاية القصيدة

وقلت : قد رجعت أدراجى

يا أيها الراجى

يكون هذا إيذانا بأنه أدى مهمته، وبلغ ما يجب عليه تبليغه، وكشف وأضاء، وجعل كل الأصوات تقول من خلاله ما تريد أن تقوله، وهنا تتحد كل الأصوات فى صوت الشاعر، وتتحدد مهمة الشعر كما تراها هذه القصيدة، بل كما تراه مجموعة «آية جيم» كلها.



سعيد الحنصالى

التلقى والتأويل: مقاربة نسقية*

«إن هدف حل المشكل القياسى هو استعمال وضعية مشكلة معروفة (الأساس) لبناء حل موازٍ لمشكلة جديدة (الهدف). وتستلزم هذه السيرورة أربع خطوات كبرى:

١ - التمثيل الذهنى للمشكل الهدف الذى ينبغى بناؤه.

٢ - القياس المضمر الذى ينبغى ملاحظته أى أن بعض مظاهر الهدف ينبغى أن تشكل تلميحا رجعيا يذكر الشخص بالأساس.

٣ - إيجاد خريطة جزئية أولية بين عناصر الوضعيتين (الموضوعات ومسنداتها وعلاقاتها).

٤ - حل المشكل الهدف ينبغى أن يبنى بواسطة توسيع الخريطة»

- Keith. J. Holyoak -

مدخل أول: حافز الكتاب

رغبنا أن نبدأ هذه القراءة بالإشارة إلى ما يتضمنه هذا الكتاب من حوافز ظاهرة ومضمرة هدفها ضرورة إعادة النظر فى طريقة دراسة التراث المغربى والعربى والإنسانى وفهمه الفهم الصحيح وتصحيح فرضياته Validation، وحذف زوائده وملء فراغاته ليتم تحيينه ويصير صالحا للاستثمار والتحليل، وهو أمر مُيَسَّر لبناء تقاليد معرفية جديدة تهمل التبعية الثقافية وغيرها وتسعى نحو التفاعل بما يعنيه من أن الضرورات البشرية الفطرية والاصطناعية

* قراءة فى كتاب د. محمد مفتاح: التلقى والتأويل: مقاربة نسقية - المركز الثقافى العربى - بيروت - الدار البيضاء - ١٩٩٤.

وآليات التعبير والتخيل والتواصل شيء كوني مشترك عبرت عنه كل أمة بطريقتها وطورته حسب الظروف التي وجدت عليها، وعلينا نحن أن ندلي بدلونا في هذا المجال. إنه شرط للمساهمة في بناء تاريخ محاور ومعرفة أصيلة مسؤولة.

يشير المؤلف إلى هذه الضرورة بوضوح وهو يعالج إمكانية تطوير الأدوات البلاغية عند ابن البناء العددي لتصير أدوات فعالة في التحليل والتأويل: «إن إعادة القراءة هذه هي التي تنقص البلاغيين العرب المعاصرين الذين ينحون نحوا بلاغيا تقليدياً (اجترار التقسيمات القديمة)، أو الذين ينحون «نحوا بلاغيا معاصرا» (ترديد التقسيمات المعاصرة الأوروبية)، «وإذا ما صح هذا، فإنه يمكن بإعادة القراءة تطوير التراث البلاغي والشعري والمنطقي الإنساني وصياغة نظريات لعرب معاصرين تلتقي مع النظريات الأجنبية المعاصرة وتختلف معها. وإذا ما تحقق هذا، فلن تكون هناك تبعية ثقافية في هذا المجال، وإنما يكون هناك تفاعل» (ص٥٧).

ولكي نركب نقول: يسعى الكتاب إلى إثبات وتأكيد أن التراث الإنساني قديمه وحديثه تحكمه قوانين كونية وطبيعية قوامها الفطرة البشرية وضروراتها، ورغم المسافة الزمكانية فإن ما يقول به المعاصرون الآن قاله بصيغ أخرى السابقون حسب ظروفهم ومعتقداتهم وبنياتهم الاصطلاحية وتوجهاتهم الأيديولوجية وعلاقتهم بتقدم العلوم والمعارف. والنموذج الممثل له هنا هو الأدبيات المغربية (بلاغة، أصول، كلام، تصوف، شعر) التي لم تكن أقل تمثلا لأرسطو مما يفعله الأرسطيون الجدد الآن عدا البعض الذي يخال المنظومة الفلسفية الأرسطية (التوجهات الصوفية الهرمسية الغنوصية) في مضامينها دون الخروج عن بعض آلياتها المنطقية. إن هذه المؤلفات تتضمن أفكارا حية لأنها استقت مناهجها من الفطريات البشرية (...) وإن سر اللقاء بينها رغم تعارض جنسها وموضوعاتها ومقدماتها كما سنرى هو وحدة الطبيعة البشرية والميراث الكوني الإنساني المتمثل في المنطق والرياضيات. (ص٨٢).

مدخل ثان: مسألة الكتاب

يمكن أن نعد هذا الكتاب بحق توجها جديدا في معالجة قضايا معرفية: فلسفية وأدبية وتاريخية من منظور نسقي يحلل البنيات ويبني العلائق ويجمع ما بين المختلفات، دون أن يحرم الجنس خصائصه المميزة عن جنس تعبيري آخر: إنه تأكيد على التداخل بين الأجناس وبين الخطابات رغم ما قد يبدو من تنافر وشائج القربى بينها وإن استقلال الجنس بذاته ونقاءه المطلق أمر غير وارد. وفي هذا الطرح ما فيه من مساءلة لمدى صلاحية الوضعانية المغرقة ومدى إمكانية استثمار النماذج المعرفية البنائية والتفاعلية بما تستلزمه من ضرورة لحضور آليات المقايسة Analogy والاستعارة Melophs وبناء للحدود الوسطى واستثمار للشواهد المثلى Prosofypes في التحليل ورفض لمبادئ الهوية والثالث المرفوع.

يفسر هذا الكلام ما يعلنه المؤلف منذ بداية الكتاب من أن منهاجيته «تستند إلى رؤيا فلسفية ترفض الانفصال المطلق وتبعد الاتصال المطلق وتأخذ بالبين بين» (ص٥٧).

تأسيسا على هذا الطرح يمكن استخلاص المسألة العامة للكتاب وكيفية حلها ومعالجتها Probem Solving فيما يلي:

١ - المسألة: الموافقات

وتتمثل فى الدفاع عن أطروحتين: إحداهما فرعية وهى إبراز بعض الآليات التى وظفها الفكر الإنسانى عبر مراحله التاريخية (ص١١٣) وأهمها المقايسة والمنطق الصورى، وثانيتهما مركزية وهى أن توظيف هذه الآليات كان فى خدمة أهداف سياسية وأيديولوجية، إذ أن المشروع الفكرى والسياسى لكل المؤلفين المدروسين رغم اختلاف موضوعاتهم وتوجهاتهم حدد ممارستهم التأويلية التى كان - مقصدها المركزى هو: الموافقة وإقامة التوازن بين الحاكمين والمحكومين، بين السلطة المركزية والقاعدة بهدف توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعباء الجهاد، وقد استدل المؤلف على ذلك بما يطرحه كل كاتب من مقدمات وقضايا مبينا ما بين كل هذه الكتب من علائق وروابط بواسطة عليه بالكشف بالنسق وإثبات التسلسل والتداخل مستعملا آليات تحكمها نفس الخلفيات.

٢ - المعالجة: استراتيجية الترادف الشامل

لقد برهن المؤلف على أن كل المؤلفات المدروسة تحكمها خلفيات كونية إنسانية طبيعية ومصطنعة وهو ما يسوغ إمكانية إثبات العلائق والتداخل بينها عبر استراتيجية الكشف بالنسق سعيا إلى تحقيق الترادف الشامل الذى يعنى أن «مفردات اللغة مترادفة ومتداخلة لأنها تعبر عن نواة واحدة، وهى الحياة/ الممات وما يصاحبها من سيولة وجنس وتدين وانتساب وتملك... وقد انفلقت النواة ومصاحباتها إلى نوى فرعية أخرى تراكمت عبر نظام القيم لكل ثقافة من الثقافات ومجتمع من المجتمعات». (ص١٦٢).

وعلى سبيل التوضيح نقول: إن صياغة المؤلف لهذه الاستراتيجية الجديدة، لا يعنى أن نفهم بالترادف الشامل أن بين مفردات قصيدة ما تطابقا كليا أو بين المؤلفات المدروسة أو غيرها من الخطابات والمتون تطابقا تاما فى البنية والطرح والاستدلال والتوجه والصياغة، وإلا كنا سنقع فى أزمة تحصيل الحاصل، إن القصد يتمثل فى أن «أصلها واحد ولكنها كائنات مختلفة شأنها شأن أجناس الحيوان وأجناس النبات» (ص١٦٦)، بينها اختلاف وبينها تداخل.

وعليه يكون الحد الفاصل بين المقاربة الوضعية والمقاربة النسقية «إن البلاغة - الأصول - الكلام - الشعر - التصوف - النحو - التاريخ (...) أجناس مستقلة فى غير المقاربة النسقية، وأما ضمنها فهى أجناس متداخلة البنى والوظائف. وقد بينا أن الآليات المنطقية والقياسية تحكمت بدرجات متفاوتة فى كل الأجناس الخطابية المحللة؛ وإنها تهدف إلى وظيفة كبرى، وهى التوفيق؛ فهذه الأجناس تتداخل مما يجعلها تكون سلسلة مترابطة الحلقات ولكنها ليست متطابقة، وإنما بينها فروق وتمايزات تجعل كلا منها يتسم ببنية خاصة ويقوم بوظيفة معينة فى وسط معين. فما كان للبلاغة أن تسد مسد أصول الفقه، وما كان لأصول الفقه أن ينوب عن قصيدة الشعر، وما كان لهذه أن تغنى عن المناقب والكرامات.

إن تلك الأجناس جميعها تكون نسقا كبيرا هى عناصره المتعالقة المترابطة المتمايزة، وكل جنس منها نسق فرعى، وكل نسق فرعى ينحل إلى أنساق صغرى؛ على أن النسق ليس مفتوحا إلى ما لا نهاية ولكنه مسيج بحدود من وضع المحلل المتفاعل مع محيطه والمعتمد على

تجربته الثقافية وكفاياته الفطرية والتحليلية». (ص٢٤٤).

- مدخل ثالث: الآليات

ليس هدفنا فى هذه القـراءة السريعة أن نقدم عرضا لفصول الكتاب (وهو أمر ممكن فى سياق آخر)، وإنما غايتنا تبيان استراتيجيته وحوافزه وآلياته.

وقبل أن أختصر أهم الآليات المعتمد عليها فى المعالجة، أود أن أشير على الأقل إلى أهم توجهات الكتب المدروسة والتى يمكن إرجاعها إلى توجهين اثنين حسب طبيعة الجنس وأبعاد الكتابة:

- المنطق الأرسطى: الذى كان المعتمد الصناعى لمؤلفات البلاغة والكلام والأصول (ابن عميرة، ابن البناء، السجلماسى، ابن رشد، المكلاتى، الشاطبى)، فقد استخدمت آلياته فى الاستدلال والبرهنة والاحتجاج، واستعملت مفاهيم التحديد والتعريف والتناسب والعلائق بين القضايا والتقسيمات، كما استخدمت المبادئ المنطقية التى تضمنها كتاب (المقولات) وهى: مبدأ الوضع، مبدأ الرفع، مبدأ الوضع بواسطة الرفع، مبدأ الرفع بواسطة الوضع، وغير ذلك من المفاهيم ذات السند الأرسطى، وقد كان الهدف من ذلك كله تقنين التأويل وصياغة قواعد بلاغية مختصرة وتنظيم علم البيان واستثمار نظرية الجنس من أجل الربط بين المسائل الفقهية والأحكام الشرعية، كل ذلك حتى لا تتفرق الأمة وتذهب ريحها، ورغم أن بعض المؤلفين رفض المفاهيم الأرسطية مثل المكلاتى (ص١١٥) فقد اضطر إليها اضطرارا «لأن المقايسة هى المكون الأساسى للموضوع الذى يتحدث فيه ولذلك فهو مضطر إليها لأن البراهين المنطقية وحدها لا يمكن أن تسعفه خصوصا فى مجال المناظرة».

- الاتجاه الهرمسى الأفلاطونى:

وقد اختصت به المؤلفات ذات المنحى الشعرى والخطابى والجدلى، واحتل المنطق الطبيعى لديها محل المنطق الصناعى. وعليه فإن التعبير بالرموز والعلاقة بين العوالم السفلى والعوالم العليا ووظيفة الاستعارة والتمثيل بالحيوان للتعبير عن الإنسان (كرامات أبى يعزى) واستثمار الشواهد المثلى كما عند ابن الخطيب فى الشجرة المباركة (ضمن كتاب روضة التعريف بالحب الشريف)، كل ذلك غطى على الحضور الباهت للوضعانية الأرسطية وكشف القناع عن توجه هرمسى غنوصى، لكن الهدف فى النهاية يبقى واحدا وهو نشدان التوافق والتوحيد للقيام بالجهاد.

أما فيما يخص الآليات المعتمدة فى هذه المقاربة النسقية فيمكن القول أولا إنها بقدر ما كانت مؤسسة لطبيعة اشتغال هذه المؤلفات بقدر ما كانت موجهة لخلفيات المعالجة عند د. محمد مفتاح ضمن استراتيجية شمولية؛ كيف لا وهى لحمة اشتغال الفكر الإنسانى وسداه من تامل وتخيل وتركيب لظواهر الكون؛ إنها مؤسِّسة Fondotice ومؤسَّسة Fondee فى آن واحد. وأختصر هذه الآليات إلى أهمها فيما يلى:

١ - المقايسة

يمكن اعتبار هذا المفهوم آلية تشتغل بها مختلف الخطابات والنشاطات المعرفية، فالذهن البشرى يفهم ويتمثل بواسطة قياس شىء على شىء وفهم مجهول بمعلوم حتى يتضح القصد وتبنى العلاقة لقد اشتغلت هذه الآلية عبر كل فصول الكتاب وحركت اشتغاله كما حركت اشتغال المتون المدروسة «فالمقايسة متجذرة فى الفكر الإنسانى، تتجلى

فى تعابيره اللغوية بمختلف أنواعها». يجد القارئ إذن استثمارا هاما وجديدا للقياس بمختلف أشكاله، وحسبنا القول إن أصول استعمال المقايسة منذ الإغريق يعود إلى كونها «التناسب والعلاقة بين العناصر التى تظهر غير متقايسة، وهى وسيلة إثبات لتناغم العالم طبيعيا وسياسيا عن طريق إثبات المشابهة بين الأشياء».

٢ ـ الحد الأوسط

أشرنا أعلاه إلى أن المقاربة النسقية والمقاربات المعرفية Cog-nitivist عموما أبطلت مفاهيم الهوية والتناقض والثالث المرفوع، إذ لا تطابق مطلق بين الأشياء والظواهر ولا تفارق مطلق بل هناك بين بين، وبالتالى يفرض الثالث نفسه كحد وسط يمكن استثماره وتوظيفه لحل مشاكل ذات أوجه سياسية أو فكرية أو غيرها، وقد وظفه علماء المسلمين لحل مشاكلهم وتحقيق مقاصدهم التى حركت أيديولوجيتهم بصفة عامة: «إن نظرية التوسط ونظرية الطرف المحايد كونيتان باعتبارهما مشتقتين من البرهان العقلى، ولذلك فهما عامتان شاملتان يكن توظيفهما فى حل مشاكل فلسفية وكلامية وسياسية وتأويلية قد تكون مصدر فرقة بين الناس (...) والتوسط والحياد مكونان اثنان من مكونات المربع المنطقى، أو المربع أو المسدس السيميائى المعاصر، والمربع أو المسدس السيميائي وسيلة تأويلية وتوليدية فى الوقت نفسه. فاعتبارا لما يحتويه من علائق التناقض والتضاد وشبه التضاد والتداخل فى الإثبات والتداخل فى النفى وما يلزم من توسط ومن حياد يمكن صياغة قوانين للتأويل، واعتبارا للطبيعة الاقتضائية لهذه العلائق فإنه يمكن توليد باقى العلائق الأخرى من علاقة واحدة مما يؤدى إلى سيرورة نصية». (ص٩٩).

٣ ـ الاستعارة

ربما كان من نافل القول التأكيد على أن الاستعارة لم يعد ينظر إليها اليوم كزخرف كلامى وإنما الكل يعبر بالاستعارة التى تصير حسب هذا المنظور المعرفى «عامة شاملة يعبر بها الإنسان عن مشاغل حياته اليومية وعن حياته العلمية لأن الكائن البشرى ليعيش فى العالم ويهيمن عليه ويكشف خباياه يجب أن يربط بين أشيائه المتناسبة والانتباه إلى ما تنافر منها» (ص٨٣)، نجد إذن روح التمثيل الاستعارى رابطة بين فصول الكتاب وفقراته ومحركة لمفهوم الترادف الشامل من خلال المماثلة والمشابهة والتعالق والقياس. ونجد حضورا مباشرا لاستثمار الأداة الاستعارية فى الفصول الثلاثة الأخيرة خصوصا فى نص ابن طفيل الشعرى وتشاكلاته الدلالية وفى نص ابن الخطيب التمثيلى من خلال العلاقة بين الاستعارة المفهومية والاستعارات المتولدة عنها.

٤ ـ الشواهد المثلى

ترتبط نظرية الشاهد أو النموذج الأمثل Profotype بالمقولات وحدودها والعلائق بين المقومات الذاتية والمقومات السياقية، وأهم ما تقدمه هذه النظرية خصوصا فى صيغتها الموسعة هو تعديلها للمسلمات الأرسطية الخاصة بمفهوم الحد والمقولة، فإذا كانت المسلمات الأرسطية تقوم على أن المقولات لها كيانات وحدود فاصلة وأن انواع المقولات متساوية لأنها تمتلك نفس الخصائص والمقومات وما بينها من علاقة هى علاقة تساوى المسافة (ص٨٤) فإن مسلمات الشاهد الأمثل تستند إلى ما يلى:

(١) الحدود بين المقولات والمفاهيم مختلطة.

(ب) أنواع مقولة ما لا تمثل الخصائص المشتركة لكل أنواعها. إن علاقة التشابه العائلى هى التى تجمع المجموعة.

(جـ) الانتماء إلى مقولة ما يتم حسب درجة المماثلة مع النموذج الأمثل.

يبقى كلامنا مقتضبا بالنظر إلى ما يمكن قوله فى هذا الموضوع، حسبنا التأكيد على أنه إذا كانت هذه النظرية تستثمر فى مجال التحاليل الأدبية على وجه الخصوص، فإن فضيلة هذا الكتاب أنه قام بتوسيع التوسيع مستثمرا طاقة هذا المفهوم فى مجال الأصول وعلم الكلام بهدف الاستدلال على المقدمة الأولى: مقدمة التوافق السارية فى عروق كل المتون المدروسة على اختلاف مشاربها.

٤ ـ خلاصات

إن ما يخفيه هذا الكتاب أكثر مما يعلنه، وظاهره لا يعكس كل باطنه. إنها استراتيجية السلسلة والنسق، ولربما كان هذا العمل حلقة أولى فى متوالية حلقات قادمة. لقد عنونت فقرات هذه القراءة مستعملا لفظة «مدخل» لأن ما يمكن قوله لا يتسع له هذا المجال التعريفى؛ إنه فقط مقام التحية وأما مقام المحاورة والمناظرة فله سياقه وأهله وخاصته من الراسخين فى هذه العلوم. حسبى وأنا أختم أن أكون مركباً بعد أن كنت مفصلا. وعلى هذا أقول:

١ ـ إذا كان أرسطو قد انطلق من المبدأ التالى: لا يمكن إدخال جنس أعلى فى جنس أعلى آخر لأنه لا يرتب تحت شىء ولا يحمل على شىء أصلا... أى أن الجوهر عالم مستقل بنفسه لا يؤثر فى جوهر آخر ولا يتأثر به، وبالتالى فلا علاقة ممكنة بين البلاغة والأصول والكلام والشعر والتصوف لأنها أجناس عليا مستقلة نقية، فإن الابستمولوجية المعاصرة التى اعتمدها المؤلف تدحض هذا الطرح. وعليه فإنه يصح إدخال جنس فى جنس ومقولة فى مقولة، وتبعا لذلك يصح الانتقال بين الأنظمة، وهو ما سيلاحظ القارئ أبعاده ونتائجه فى سطور الكتاب وفى خلاصاته.

٢ ـ لم يكن تصديرنا لهذه القراءة بقوله Hollyoale [1] من قبيل العبث أو الزخرفة بل إيمانا بأن ما تطرحه من استلزامات تأويلية كانت هى الحبل السرى الذى قاد بنية الكتاب ضمن استراتيجية ما سماه د. محمد مفتاح بالكشف بالنسق. وعليه فإن الاستراتيجية التأويلية التى نهجها استندت على آلية القياس من أجل حل مشكلة العلاقة بين الأجناس المتباعدة كما تقدم القول، ومن أجل الوصول إلى كشف الإشكالية المركزية التى تتضمنها هذه الكتب المدروسة: إشكالية الموافقات والحث على الجهاد. وإذن فقد تم تتبع وتوسيع خيوط الخريطة الفكرية والسياسية والفقهية والبلاغية والخطابية ببلاد المغرب والأندلس وذلك من خلال وضع مشكل وبناء علاقات والبحث عن حلول: إنها استراتيجية التأويل بواسطة حل المشكل ـ Intrfrefafion by pwboum Solving.

الرباط ـ المغرب

الهوامش:

(١) Keith J. Hollyoak. An anaogicall framenorle for literary liferfetation. Poetics (11-1982).

شمس الدين موسى

المأساة
فى رواية كوميديا العودة

تُرسى الرواية التى صدرت مؤخرًا للكاتب الروائى «محمود حنفى» بعنوان «كوميديا العودة»، فصلا جديدًا فى ثلاثيته التى بدأها برواية «المهاجر» فى السبعينيات، ثم «كوميديا العودة» أخيرًا، وسوف يلحقها برواية «هزل الختام». ولعل القارئ لرواية كوميديا العودة يفاجأ بأن البطل ليس جديدًا، فهو «فاروق الخولى» الذى يروى الكاتب الرواية على لسانه، وهو ذاته البطل القديم فى رواية المهاجر، الذى انتهت حياته على أحد المقاعد بكورنيش الإسكندرية وحيدًا ضائعًا. وها هو الكاتب يعيده ثانية فى عمله الأخير، لكى يدون لنا فصلا من فصول حياته التراجيدية، على الرغم من تسمية الكوميديا، التى شاء الكاتب أن يضعها عنوانًا لعمله.

و «فاروق الخولى» تلك الشخصية المحورية ليس شخصية عادية، يمكن أن نلتقى بها فى أى مكان فى كل يوم. إنه مثقف له رؤية خاصة للعالم، متشائم، وقانط دائمًا، ولا يرغب فى الفعل، وإن كان واقعًا دومًا تحت تأثير أفعال الآخرين، ولا يبقى له غير رد الفعل، وأولهم زوجته يسرية، التى قدمها الكاتب لكى يصور الجانب المظلم والكئيب فى شخصية المرأة المصرية العادية جدًا، فهى نهمة للمال والتسلط وتأكيد الذات المنسحقة خروجًا من عقدة الفقر القديمة. ولا تمارس ذلك إلا على زوجها فاروق الخولى، ذلك المثقف التعس الحظ، الذى رأى فى البداية أنها مسكينة ومنكسرة وطيعة، لكن الأيام سرعان ما أثبتت عكس ذلك فهى هجاءة ونكدية، وجافة لا ترى فى الدنيا أو الرجل إلا وسيلة للتسلط وتأكيد فصل من فصول ذاتها المنسحقة تحت تأثير قذائف هجومها الذى لم ينته إلى هدنة، وإنما انتهى إلى تحقيق المأساة كاملة فى محاولتها لقتل الزوج.

فاروق الخولى ذلك البطل المثقف الذى طرد من عمله بالتدريس، لمادة التاريخ نتيجة أحد الأفعال المفاجئة التى قام بها، حيث قام بجمع كتب مادة التاريخ من طلبته، وقام بحرقها أمامهم، لعدم اقتناعه بما سجل فى هذه الكتب من معلومات مزيفة، حتى يعود واحد من هؤلاء الطلبة ربما بعد سنين طويلة للتساؤل عن أسباب ذلك الفعل، ومن ثم يبدأ رحلة المعرفة الحقة، وكان نتيجة لذلك أن طرد من عمله وظل هائمًا على وجهه بدون عمل إلى أن وجد عملا بالسعودية بواسطة أحد معارفه، وهناك عانى ما يعانيه المثقف فى الغربة، حتى يحضر بعض الأموال التى تعينه على الحياة المستقرة فى واقع شديد التأزم والقلق.

ومنذ لحظة وصوله إلى المطار - كما يسجل الكاتب - شعر فاروق الخولى بالتغيرات الجديدة الكئيبة تحيط به من كل جانب من أول مسئول الاستقبال بالمطار، وحتى حركة الباعة والسائقين خارج المطار، والشوارع ومختلف العلاقات التى تمزقت حيث أصبح صديقه «مرسى» بعد خمس وثلاثين سنة صداقة واحدًا من النصابين الذين يريدون الإيقاع به لاستنزاف ما أتى به من أموال تحت عناوين مشاريع وهمية، فضلا عن علاقته بزوجته، والصراع الذى دار بينهما منذ لحظة وصوله، وعلاقته بابنته وبابنه.. ويقول:

«ومن خلال اختلاط أسطورى فى الزمن والمشاعر والتفكير أدرك اتساق منطق الحاجة بسرية زوجتى وهى تسألنى بقحة استقرت مشروعيتها: أين الفلوس يا عم؟ وكأنها تتهمنى بتبديد أمانة ائتمنتنى عليها. جاءك الموت يا تارك الصلاة، ولم اكن تارك الصلاة وقتها، فأنا عائد لتوى من مكة المكرمة، وفى ضميرى حجتان لبيت الله لا حجة واحدة. أين الفلوس يا حاج فاروق. ها هى ونهضت متباطئًا وأحضرت حافظة نقودى ثم سحبت منها حفنة دولارات وورقة بنكية وقلت لها:

- ها هى النقود يا حاجة.. ألفا دولار نقدية وشيك مصرفى بستة آلاف.. راتب الشهر الأخير ومكافأة نهاية الخدمة.

مدت يدها عابسة وأخذت من يدى النقود والشيك.. وقالت وهى منشغلة بعدِّ الأوراق النقدية: - يعنى لست راجعًا إلى السعودية.

- يسمع منك ربنا ويستدعونى ثانية.

- لا تحب أن تبقى معنا.. أنا عارفة..»

وربما تشى تلك العبارات بنوع العلاقات القائمة بين البطل وزوجته؛ حين تجسد عينة كاملة من فساد العلاقات السائدة، التى وصل إليها المجتمع. والتى رصدها الكاتب بشغف شديد، وقدمها بوصفها ملمحا هاما من ملامح الرواية ونوعًا من التسجيلية للتغير فى العلاقات الإنسانية والاجتماعية. إلى أن تنتهى حياة «فاروق الخولى» فى الرواية، وهو صاحب الرؤى شديدة الإنسانية والكونية على يد زوجته باستخدام السكين كما رأينا الحوادث المتتالية فى الفترة الأخيرة، والتى انتشرت فى كل مكان.

الحيلة الفنية فى الرواية

وجدير بالملاحظة أن الكاتب شاء أن يقدم بطله المأسوى «فاروق الخولى» وهو العائد إلينا من روايته الأولى «المهاجر»، وهو المؤلف الذى

يخاطبه البطل دومًا، ويستشيره، ويلومه، ويناقشه، بينما المؤلف يصحح مواقفه، ويعيد صياغة شخصية بطله من خلال ذلك الحوار الداخلى بينه وبين المؤلف المفترض. ومن هنا أصبح القارئ أمام شخصية شديدة التركيب ذات أبعاد.. أولا - البطل الذى يروى الكاتب الرواية على لسانه. وثانيًا - ذلك الموقف أو الأنا العليا، أو الضمير، أو القدر، وثالثا - الكاتب نفسه، فذلك التركيب الذى يتداخل فى الرواية يمثل أحد الحيل الفنية والأسلوبية التى لجأ إليها الكاتب، لكى يخفف من حدة الواقع بصرامته وجلافته فى رواية «كوميديا العودة»، وكأن الكاتب يصور بطلا إغريقيًا قدريًا يسير حثيثًا إلى حتفه الناتج عن مواطن ضعفه القاتلة، وهو ما رأينا عليه «فاروق الخولى»، الذى لم يعصمه وعيه من الانحدار إلى حتفه، ولم تعصمه ثقافته، لأنه ليس بالوعى وحده يمكن أن يحيا الإنسان المثقف وسط تلك التشوهات الكبرى، التى تحيط بنا، فهى تشوهات أصابت البنية الاجتماعية الداخلية للإنسان المصرى.

ورغم أن الكاتب قد صور بطله بريئًا ومندهشًا، إلا أنه كان يعرف الأسباب وكثيرا ما ألقى بها معلم التاريخ الذى أحرق المدونات التاريخية المزيفة ذات يوم، ودفع ثمنها من وظيفته وأمانه الشخصى. وأخيرًا بحثه عن عمل بعد تعطله، ولجوئه إلى قبول العمل فى الخارج، ذلك العمل المؤقت، الذى تحول به إلى صاحب للعملة الصعبة، مثله مثل أى شخص غير واع. كذلك لجأ الكاتب إلى تصوير شخصية «زينات» حبيبة البطل فى إحدى مراحل حياته، وهى الأنثى الموهوبة، الملتهبة المشاعر، والتى تحولت بفعل التدهور الاجتماعى إلى شبه عاهرة، فى ظل زوج غير موجود، وأولاد ثلاثة، وهى عاهرة من النوع المعاصر، التى يكون لها وظيفة صباحية لا تستطيع أن تكمل بها مطالب حياتها، ومن ثم كان حسها الخاص تجاه «فاروق» الذى أحبها من قبل، وبعد عودته من الخارج استمرارًا لطبيعتها المكتسبة كعاهرة، فلقد عاد - فى نظرها - ومعه الأموال لذا حاولت الاستحواذ عليه وهو الحالم والمحروم، والذى يتخبط فى ثنايا حياته الكئيبة التى صورها الكاتب جيدًا. لكن المؤلف الداخلى شاء أن ينبه البطل ويوقظه من مغبة الاستسلام للعواطف فقط، وزينات هى من أذاقته الحب، كما أذاقته المرار من قبل.

مؤثرات هامة فى الرواية

أهم المؤثرات التى يلاحظها القارئ فى كوميديا العودة، تلك المؤثرات الثقافية النابعة من رؤية البطل/ الكاتب/ المؤلف للتاريخ، فمعظم مادون فى الكتب هو التاريخ الدعائى الرسمى، الذى يلقن فى أجهزة الإعلام وعبر البث اليومى المباشر، لكن التاريخ الحقيقى كما حاول الكاتب أن يشير إليه، ومن ثم يوصله، لم يكن هو هذا التاريخ المدون. ولعل الروائى - **محمود حنفى** - عمل قاصدًا على تحقيق ذلك أمام قارئه بشتى الطرق، مثل حرق الكتب، واستدعاء بعض الشخصيات التاريخية عبرالمونولوج الداخلى لكى يحاورها مثل شخصية **«عمرو بن هشام»** الذى اشتهر بأبى جهل، وشخصيات أخرى كثيرة تحركت فى الرواية وضع الكاتب على ألسنتها الكثير مما يريد توصيله.

والرواية بشكل عام تحمل رؤية كاملة للمؤلف والرواى والكاتب ذاته، وهى رؤية إنسانية لم تقف عند السائد، وإنما رصدت طبائع ودخائل الأشياء عبرها، فالقضية فى الرواية ذات مستويين:

- الأول يتمثل فى المستوى الخارجى الذى يتحرك على أرضه الراوى/ البطل بين من يحيطون به، الزوجة والأولاد، والأصدقاء الذين فسدت نفوسهم، حتى قتلته زوجته الرعناء.

- الثانى ، المستوى الداخلى الذى يتحمل الهموم الكبرى التى ينوء بها، والتى لم تقف عند مشكلة الوطن أو التغييرات فى العلاقات الاجتماعية الحادة فقط، وإنما كان لها بعد نفسى وروحى قاد البطل من النقيض إلى النقيض، وهو القلق دومًا، والمسالم دومًا.

وتعتبر هذه الرواية عملا جيدًا اعتنى فيه الكاتب بفهم طبيعة الفن الروائى الذى يتحمل الكثير من المنجزات الثقافية مثل حركة المجتمع والتاريخ، والرؤى الفلسفية والفكرية، وإن كان قد انتهى ببطله تلك النهاية المأساوية - فإن ذلك يشى بطريقة أو بأخرى برؤية الكاتب لواقعنا المأزوم، والذى لم ير وسيلة واحدة لتجاوزه سواء من الداخل أو من الخارج، وكان الرواية تسجل فى مرحلتنا هذه سقوط الوعى تحت مؤثرات الدمامة والجلافة والأنانية، وهو ما يظهر فى كل يوم.

والجمال الذى ظهر فى حياة «فاروق الخولى» بطل الرواية تمثل فى شخص «زينات» التى أحبها من قبل والموهوبة، لكنه لم يكن جمالا حقيقيًا، كان زائفًا، ولم يتجاوز البطل حياته ليحتفظ بها، بسبب رؤيته لذلك الزيف والخراب الروحى الكامنين وراء تلك الهالات الجميلة وسط حياته المجدبة.

ولابد أخيرًا من الإشادة بالعمل رغم توصيله لتلك الرؤى شديدة التشاؤم.



متابعات
مؤتمرات

قضايا الأدب المقارن فى مؤتمر دولى

على مدى ثلاثة أيام، عقد فى جامعة القاهرة مؤتمر دولى حول «قضايا الأدب المقارن فى الوطن العربى»، تحت رعاية الأستاذ الدكتور مفيد شهاب - رئيس جامعة القاهرة، والأستاذ الدكتور محمد حمدى إبراهيم - عميد كلية الآداب.

وقد بدأ حفل الافتتاح يوم الأربعاء ٢٠ ديسمبر ١٩٩٥ بكلمة ترحيب ألقاها الأستاذ الدكتور أحمد عتمان - أمين عام المؤتمر، رحب فيها بالسادة الضيوف وأشار إلى أن المؤتمر نتاج لجهود طويلة بذلتها كل من جامعة القاهرة وكلية الآداب بالإضافة إلى الدور الذى قام به مركز الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة وقد بدأ الحفل بكلمة رئيس الجامعة ثم كلمة عميد كلية الآداب، ثم كلمة مدير عام المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم الأستاذ محمد الميلى ممثلا لأمين عام جامعة الدول العربية. كما تحدث الدكتور عبد المجيد حنون - من الجزائر - ممثلا للوفود العربية المشاركة فى المؤتمر، والدكتورة فرنشيسكا كوراو - من إيطاليا- ممثلة للوفود الأجنبية.

وأعقب ذلك محاضرة عامة ألقاها الأستاذ مارتن برنال حول «الأصول المصرية القديمة والسامية الغربية فى اللغة اليونانية». وقد أشار فيها إلى نظريته حول كون الحضارة اليونانية القديمة نتاجا لتأثيرات من الحضارتين المصرية القديمة والفينيقية، على نحو ماعرض هذه النظرية فى كتابه (أثينا السوداء) الذى يشير إليه على أنه مشروع يتضمن أربعة أجزاء لم ينشر منها سوى جزءين:

يتضمن أولهما عرضا تاريخيا للقضية، أما الثانى فيقدم أدلة أثرية من العصر البرونزى. أما المرحلة الثالثة من هذا المشروع - وهى المرحلة التى يعكف عليها حاليا - فتقوم على الإثباتات والدلائل اللغوية التى تؤكد التأثير الكبير للغتين المصرية القديمة والكنعانية على اللغة اليونانية.

وتقوم نظرية مارتن برنال على وجود نموذجين ردت إليهما الحضارة اليونانية هما: «النموذج القديم» المتمثل فى الحضارتين المصرية القديمة والفينيقية، و«النموذج الآرى» الذى يتمثل فى الثقافة الآرية التى تنتمى إلى شمال أوروبا.

وقد استمرت أعمال المؤتمر على مدى ثلاثة أيام، فى الفترة ٢٠ - ٢٢ ديسمبر ١٩٩٥، ودارت محاور المؤتمر (نظرية الأدب المقارن)، و(دراسات تطبيقية حول الأدب المقارن)، إضافة إلى محورى (الترجمة) و(اللغويات).

ومن أبرز القضايا التى تمت مناقشتها، قضية الترجمة وكيفية تحويل حاجز اللغة إلى معبر بحيث تصبح الفواصل نقاط التقاء وتعارف. كما تمت الإشارة إلى تعدد الترجمات للنص الواحد، وخلص البعض إلى أن للمشرق ترجمته وللمغرب ترجمته. وفى هذا المجال تساءل د. **سعيد العلوش**: لماذا نترجم؟

هل للناطقين بالعربية أم لمزدوجى اللغة؟ كما أشارت د. **رجاء ياقوت** إلى مشكلة الترجمة والتلقى، حيث تبرز الترجمة مشكلة الاتصال بين الثقافات، فالنص المترجم له نفس الصفات إلا أنه يختلف فى تأثيره بين قارئ وآخر باختلاف العصر والظروف السياسية.

وقدمت د. **فريال غزول** بحثا حول عشرة كتب صدرت مؤخرا فى الأدب المقارن (منذ منتصف السبعينيات وحتى منتصف التسعينيات)، وخلصت من دراستها بملاحظة أنه قبل عام ١٩٧٠ كانت الدراسات التى تدور حول الآداب الأوربية هى الطاغية أما الاهتمام بغيرها فكان يأتى عرضا. أما فى الفترة الأخيرة فقد أصبح للأدباء والنقاد غير الأوربيين دور فى الحركة الأدبية والنقدية الأوربية.

وحول مفهوم العالمية: (الأدب المقارن بين الثابت والمتحول)، تناولت د. **أمينة رشيد** مفهوم العالمية فى علاقته التعارضية مع الثابت وعلاقته الجدلية مع المتحول، حيث لاحظت أن منهج المقارنة يساعد فى استخراج عناصر «العالمية» من حيث الشكل والمضمون.

وقد تقدمت د. **هدى الصدة** بموضوع حول (الترجمة من العربية إلى الإنجليزية فى إطار مابعد الاستعمار) وتحدثت عن صورة العرب المشوهة فى الترجمات الغربية التى تقدم نماذج لصور سلبية للمرأة فى المجتمع الشرقى. ودعت المتحدثة إلى إيجاد حل تساهم من خلاله الترجمة فى تقديم صورة أفضل للعرب، ومن هنا أبرزت مشكلة اختيار النصوص الواجب ترجمتها، وقضية النشر فى الغرب.

كما قدمت د. **نادية الخولى** بحثا حول (خطاب الحكايات الخرافية) فأشارت إلى أن الحكايات الخرافية أصبحت موضوعا يلقى اهتماما نقديا جادا، وركزت على أنماط الحكايات الخرافية من خلال كتاب «بيرو» الفرنسى (القرن ١٧) وأعمال «الأخوين جريم» (أوائل القرن ١٩)؛ مشيرة إلى خضوع هذه الحكايات عند تسجيلها وتدوينها لقيم المجتمع البرجوازى حينذاك. ثم انتقلت إلى كتاب الحكايات الخرافية فى مصر، مشيرة إلى **كامل الكيلانى** باعتباره أول مترجم للقصص الغربية، حيث لاحظت اعتماد معظم الترجمات على نقل الحكاية دون تغييرها بما يتوافق مع السياق العربى.

وقد قدم الشاعر **حسن طلب** دراسة بعنوان «لغة العجز» استقصى من خلالها نماذج من التراث الشرقى والغربى تتناول فكرة عجز اللغة البشرية عن التعبير تماما عن البعد الروحى للإنسان فى التجارب الصوفية والشعرية عبر العصور. كما تحدث عن مدى صلاحية هذه الفكرة للتطبيق فى كل من فلسفة الدين من جهة وعلم الجمال الأدبى من جهة أخرى. وخلص فى بحثه إلى أن عجز اللغة لا يؤدى بالضرورة إلى الصمت إزاء ما لا يمكن التعبير عنه، وإلا كان التصوف قادرا على التحقق من خلال الصمت فحسب.

وفى دراسة حول (إعادة تشكيل خريطة الوادى بعدما اجتاحه الفيضان) قامت د. **مارى تريز عبد المسيح** بعرض عملين هما (حسروتى دنقله) **لإدريس على** و(أجنحة الغبار) **لجمال محجوب**، ويتناولان بطلين يضطران لممارسة حياة الترحال الدائم بعدما غمرت مياه النيل بلدتيهما فى الوادى. وتدور الرحلة بين شمال المتوسط وجنوبه عبر حضارتين مختلفتين، مما يكسب البطلين منظورا معارضا ذا آفاق تاريخية. كما تلاحظ أن الرحلة هى محاولة لإعادة صياغة الهوية القومية لكل من البطلين، إذ أن الهوية فى النص يتجدد تعريفها عبر التاريخ.

وتقدمت د. **غراء مهنا** ببحث عن أثر الشاعر الفرنسى **رامبو** على شعراء السبعينيات فى مصر، وقد وضعت يدها على نصوص كثيرة لهؤلاء الشعراء تمتّ بسبب متين إلى عناصر لغوية وفنية فى شعر رامبو.

وفى ختام كل يوم كانت تعقد مائدة مستديرة لمناقشة أهم القضايا المثيرة للجدل. ففى اليوم الأول دارت المناقشات حول (نظرية الأدب المقارن) ومفهوم

(مابعد الاستعمار)، حيث لفت د. حسام الخطيب الأنظار نحو أهمية إيجاد نزعة نحو الكونية والتخلص من المركزية الأوروبية بدلا من التعلق بالمفاهيم والمصطلحات الجديدة. وقد وجد د. صلاح فضل أن الدراسة المقارنة لم تتخلص من وطأة التاريخ إلا بفضل مناهج التحليل النقدى ابتداء من تيار البنيوية ومابعدها. أما د. صبرى حافظ فقد لاحظ أن تغير مفهومنا للأدب بشكل عام أدى إلى تغير مفهومنا للأدب المقارن، وخاصة فيما يتعلق بمفهوم التلقى والتناص.

وتناولت المائدة المستديرة الثانية قضية الترجمة التى ناقش فيها الأستاذ الفريد فرج مشاكل ترجمة الحوار المسرحى الذى يجب أن يقوم على التعبير المباشر كما دعا إلى إيجاد مجال ترجمة متخصصة بالمسرح، ومن جهة أخرى، أكد د. على إبراهيم نجيب على ضرورة إيجاد ترجمة للمصطلحات يقوم بها متخصصون فى المجالات المختلفة. كما أشار إلى أن عملية الترجمة تتضمن هويتين هما الهوية الناقلة والهوية المنقولة مما يضاعف من صعوبة الترجمة. كذلك تحدث كل من د. ماهر شفيق فريد ود. محمود السيد عن تجربتيهما الخاصة فى ترجمة الشعر، وخلصا إلى أن ترجمة الشعر هى إبداع جديد للقصيدة. ودعا د. محمود رضوان ظاظا إلى ضرورة الأعتماد على ترجمة النصوص من لغاتها الأصلية وعدم نقلها عن ترجمة من لغة أخرى، فى حين أكدت د. هدى الصدة على ضرورة قيام المترجم بكتابة مقدمة يشرح فيها منهجه وأسلوب ترجمته وفهمه للنص الأصلى.

ودار لقاء المائدة المستديرة الأخير حول محور «اللغويات المقارنة»، فقام الأستاذ مارتن برنال باستعراض لما للأدب العربى من أثر كبير على الأدب الغربى، وخاصة فى فترة العصور الوسطى، وتبدى ذلك فى تأثير اللغة العربية على اللغة الإسبانية إضافة إلى دور الأدب العربى فى نهضة الرواية الإسبانية والأوروبية بعامة. كما أشار إلى التركيب النحوى العربى وأثره فى اللغة الإسبانية. وقد أوضح د. محمود فهمى حجازى أنه من الضرورى لحركة الترجمة أن تبحث فى المصطلحات، حيث أن صناعة المعاجم مسألة فى غاية الأهمية.

وقد قامت د. منى أبو سنة بطرح قضية (حوار اللغات) كمفهوم يندرج مع (حوار الثقافات). وأشارت إلى أن الحوار يشترط الندية والقدرة على نقد الذات لا التأثير على الثقافة الأخرى أو الهيمنة عليها، بحيث يؤدى الحوار إلى التطور والتفاهم. وقد أرجعت المتحدثة عدم توفر شرط الندية فى الحوار بين اللغة العربية واللغات الأجنبية إلى الفكر العربى السائد، حيث يهيمن فكر على آخر ويطمسه، ومثلت لذلك بقضية تأويل النصوص منذ القرن الثانى عشر وماتعرض له ابن رشد من مصادرة لفكره. وفى ختام كلمتها، دعت المتحدثة إلى تأسيس نظرية جديدة للأدب المقارن من مدخل (إبستمولوجى) معرفى، بدلا من المذاهب (البونطيقية) السائدة.

وفى الجلسة الختامية للمؤتمر، تم استعراض أهم الأبحاث التى قدمت فى المحاور المختلفة، كما تضمنت الجلسة أهم التوصيات والقرارات التى تم التوصل إليها من خلال المؤتمر، ومنها:

- أن يتم عقد مثل هذا المؤتمر كل عامين، وأن يكون عنوان المؤتمر القادم والذى يعقد عام ١٩٩٧ هو: (الآخر فى الأدب العربى القديم والحديث).

- العمل على تنشيط الرابطة العربية للأدب المقارن والتى تضم أعضاء من كافة أقطار الوطن العربى.

- الدعوة إلى تأسيس جمعيات الأدب المقارن فى الوطن العربى، وتدعيم روابط التعاون بين الدراسات الأدبية المقارنة.

- إنشاء معجم متخصص فى الأدب العربى الحديث، وتوحيد المصطلح فى الترجمة والتعريب من خلال المجمع اللغوى.

- العمل على تسهيل إجراءات تبادل الكتب بين الدول العربية؛ وتخفيض أجور شحنها.

إيمان الغفرى

متابعات

معارض

قضايا المرأة المبدعة وهمومها
فى المعرض الأول لكتاب المرأة العربية بالقاهرة

قامت كل من دار المرأة العربية للنشر بالقاهرة (نور). ونور جمعية المرأة العربية فى بيروت - بإقامة المعرض الأول لكتاب المرأة العربية الذى عقد فى الفترة الواقعة ما بين ١٧ - ٢٠ نوفمبر ١٩٩٥، بمركز الهناجر للفنون بأرض المعارض بالجزيرة. وكان الهدف الأساسى من إقامة المعرض هو لفت الانتباه إلى الكتاب بوصفه وسيلة مهمة لتسليط الأضواء على وضع المرأة فى الوطن العربى، ولعرض نتاج المرأة العربية من فكر وإبداع مما صدر حديثا عن دور نشر من مختلف الأقطار العربية. وقد أتاح المعرض فرصة لالتقاء الباحثات والباحثين والأديبات والأدباءوأساتذة الجامعات والطلاب والمنظمات الأهلية المعنية بقضايا المرأة؛ خاصة من خلال الندوات التى واكبت المعرض، والتى ألقيت فيها أوراق بحث تدور حول قضايا المرأة، فضلا عن الأمسيات الثقافية التى شاركت فيها نخبة من الكاتبات العربيات اللاتى قدمن شهادات ومختارات من أعمالهن.

بدأ المعرض أعماله بكلمة ألقتها د. هدى زريق، رئيسة مجلس المؤسسات لدار (نور)، كما ألقت الأديبة سلمى الخضراء الجيوسى، ضيفة الشرف، الكلمة الرئيسية لحفل الافتتاح؛ ثم بدأت أعمال الندوات صباح اليوم التالى بندوة عنوانها (المرأة العربية والأدب المعاصر). تضمنت عرضا لأربع أوراق بحث وكان عنوان الورقة الأولى (دراسة تاريخية حول تطور نظرية السيرة الذاتية) للدكتورة هدى الصدة من مصر، تناولت فيها مفهوم الكتابة باعتبارها فعلا إيجابيا؛ وباعتبارها عند المرأة شكلا من أشكال المقاومة تكسر به العزلة المفروضة عليها. كما قدمت عرضا لتطور نظرية السيرة الذاتية فى الثقافة الغربية، مع تناول مفاهيم السيرة وعلاقتها بالتاريخ، والتفريق

بين مصطلحى السيرة الذاتية والسيرة الغيرية. ثم انتقلت إلى عرض نماذج للسير التى سطرتها اقلام كاتبات عربيات، مشيرة إلى سيرة منيرة ثابت وإلى مى زيادة التى تمثل دراستها حول ملك حفنى ناصف سيرة غيرية عن ملك وسيرة ذاتية لكاتبتها في الوقت نفسه.

وتناولت الورقة الثانية موضوعا بعنوان (المرأة والنقد الحديث) للدكتور محمد برادة من المغرب. وقد ركز فيها على مساهمة سبع ناقدات عربيات فى حركة النقد الحديث، وهن: امينة رشيد وسيزا قاسم وسامية محرز وفريال غزول ورضوى عاشور وسمية رمضان وإعتدال عثمان. وقد ميز د. برادة بين ثلاثة اتجاهات فى النقد، هى النقد الانطباعى والنقد المؤدلج والنقد المعرفى ودعا إلى استشراف نقد تحررى أنثوى عربى يشكل نوعا من التراث تعتمد عليه المرأة فى إعادة تحليل قضاياها.

وفى الورقة الثالثة تناول د. صبرى حافظ من مصر صورة الرجل فى روايات الكاتبات، وقد



ركز فى بحثه على اللغة باعتبارها أداة من أدوات الهيمنة وسياسة لإحكام سلطة الرجل على الخطاب. كما دعا إلى إعادة القراءة بشكل يكشف عن الاختلافات الجوهرية بين ايديولوجية الخطاب وطبيعته الذكورية؛ وبين الأدب النسائى الذى يوظف اليات القلب والإبدال لتحرير المرأة من الرؤية الذكورية بتقديم النص من خلال منظور المرأة.

اما الورقة الرابعة فقد تقدمت بها الدكتورة سمية رمضان من مصر، وهى حول صورة المرأة فى روايات ثلاثة كتاب ينتمون إلى ما اطلقت عليه (الطليعة الأدبية)، وهم «منتصر القفاش» و«عادل عصمت» و«علاء خالد». وقد ركزت على فكرة التشكل الثقافى والاجتماعى للجنس (Gender)، وتحدثت عن ازدواجية نظرة المجتمع للإبداع والمبدعين، كما اشارت إلى ذاتية المنظور فى روايات الكتاب الثلاثة.

وقد جرت ندوة بعد ظهر اليوم ذاته حول « التشكيل الاجتماعى والثقافى للجنس (Gender)، وتم تطبيقه على اربعة محاور تناولت:

١ - محور الإعلام: استعرضت من خلاله د. خولة مطر من البحرين صورة المرأة فى الإعلام العربى، حيث اشارت إلى سيطرة الفكر الذكورى والثقافة البدوية التقليدية التى تفرض رقابة مسبقة على الإنتاج الفكرى وتكرس وضعية المرأة ودونيتها، فتظهر المرأة فى الإعلام بصورة هامشية.

٢ - محور التعليم: عرضت من خلاله د. ملك رشدى من مصر الصورة الاجتماعية للمرأة فى التعليم الابتدائى المصرى مشيرة إلى نماذج موجودة فى مقررات التعليم

الابتدائى المصرى التى تقتصر فيها صورة المرأة على كونها معلمة أو أمًا مما يساهم فى تدعيم العلاقات غير المتكافئة بين الجنسين فى المجتمع. كما أشارت إلى مساهمة التعليم فى تدعيم مفاهيم الطاعة والسلطة بدلا من حث التلميذ على التفكير والإبداع.

٣ ـ **محور الصحة**: تحدثت فيه **د. سهير مرسى** من مصر عن صحة المرأة فى الريف والحضر ودور التنمية فى تحسين الأوضاع الصحية للمرأة. وقد تم فى أثناء مناقشة الورقة إثارة موضوع ختان الفتيات وما له من مضاعفات صحية ونفسية سلبية.

٤ ـ **محور القانون**: ناقشت فيه **د. فريدة البنانى** من المغرب مفهوم القانون، وأشارت إلى كون القانون مأخوذا من الفقه الإسلامى لا الشريعة الإسلامية، أى أنه نص قانونى يتم إضفاء القدسية عليه استنادا على اجتهادات فقهية مذهبية. وأكدت بالتالى أن القوانين المطبقة فى العالم العربى ليست قوانين مقدسة وإنما وضعية، وإذا كان القانون الشرعى ثابتا، فإن القوانين التشريعية الفقهية تكون خاضعة للتغيير.

وقد قامت رئيسة الجلسة **د. ثريا التركى** بتحديد مفهوم الجنس (Gender) على أنه التشكيل الاجتماعى والثقافى لهوية الفرد، ويكون بالتالى مفهوما متغيرا بتغير ابنية السلطة.

وفى اليوم التالى، عقدت فى الصباح ندوة (المرأة فى الأدب الشعبى) وقد بدأتها **د. نبيلة إبراهيم** من مصر ببحث عن (سيرة **الأميرة ذات الهمة**)، مشيرة إلى انها السيرة الوحيدة التى سلمت زمام البطولة لامرأة، وهى تعكس حركة الوعى الشعبى فى فترة تاريخية معينة خاصة أن البطل فى السير الشعبية يمثل تكوينا رمزيا ينقل رؤية جماعية مثالية. وتناول الأستاذ **فاروق خورشيد** من مصر موضوع (المرأة فى السير الشعبية)، وعرف من خلاله السيرة على أنها تعبير تلقائى عن التجارب الشعبية الثائرة، مثل معركة العبودية والمساواة والحرية التى تتناولها **سيرة عنترة**، وقد ركز الأستاذ **خورشيد** على قيمة المرأة فى السير الشعبية باعتبارها أمًا. وعرض الأستاذ **عبدالحميد حواس** من مصر صورة «المرأة فى المواويل والأغانى الشعبية» فأشار إلى سيادة صوتين فى الغناء الشعبى العربى وهما صوت جمعى مشترك يمثل الحس السائد العام، وصوت خافت مباين مخالف للصوت الجمعى المشترك، وذلك من خلال عرض نماذج لأغان شعبية من مختلف الأقطار العربية. واختتمت الجلسة بورقة الأستاذة **حسناء حمزاوى** من تونس عن (المرأة فى الحكايات الشعبية)، وقد ركزت فى بحثها على صورة المرأة فى الحكايات الشعبية التونسية من خلال عرض نموذج يعكس العلاقات بين الجنسين، وتوصلت إلى نتيجة مفادها أن تغيير وضعية المرأة يرتبط بتغيير الذهنيات المتعلقة بها.

وقد اعقبت ذلك ندوة (الحركات النسائية العربية)، التى تناولت كلا من الحركة النسائية فى المغرب (قامت باستعراضها **لطيفة أجبابدى**)، والحركة النسائية فى البحرين (**سبيكة النجار**)، الحركة النسائية فى فلسطين (**إيلين كساب**)، والحركة النسائية فى

مصر (شهيدة الباز). وقد استعرضت كل ورقة من الأوراق المقدمة موجزاً لحركات التحرر النسائية فى المنطقة العربية، إلا أن المناقشة التى تلت تقديم الأبحاث اعترضت على مفهوم (الحركات النسائية العربية) باعتبار انه لا يوجد فى الواقع حركة تحرر نسائى فى الوطن العربى بالمفهوم الشامل.

وقد أعقب الندوة صدور بيان أعرب فيه الحضور عن تضامنهم مع النساء اللاتى تم فصلهن من العمل فى البحرين بعد توقيعهن على وثيقة تطالب بالديمقراطية، وبحرية المرأة فى العمل والتعليم، حيث طالب البيان بإعادتهن إلى أعمالهن.

وفى اليوم الأخير (الأحد ١٩ نوفمبر)، تم عقد ندوة (المرأة والنشر فى الوطن العربى)، وفيها جرى استعراض النشر فى القطاع الخاص فى المغرب (ليلى الشاونى) والنشر فى القطاع الخاص فى لبنان (رنا إدريس) والنشر فى دار متخصصة لكتب المرأة (حسناء مكداشى من لبنان)، وأخيراً النشر فى القطاع العام فى مصر.

وتم فى مساء اليوم نفسه عقد الندوة الأخيرة التى دارت حول مؤتمر بكين، وقد شاركت فيها **جيهان أبوزيد** وهى من مؤسسات جمعية (بنت الأرض) فى مصر، وكذلك **فريدة البنانى** من المغرب، **ودلال البزرى** من لبنان. ودارت المناقشات حول التجاهل الذى لاقته المنظمات النسائية العربية غير الحكومية من جهة، وغياب التنسيق بين هذه المنظمات من جهة أخرى. كما أشارت المشتركات إلى أهم توصيات مؤتمر بكين، مثل الاستعاضة عن مصطلح المساواة بمصطلح الإنصاف والتكافؤ. كما تمت الإشارة إلى (قانون الأحوال الشخصية فى أرض الإسلام) الذى عرض فى مؤتمر بكين، وهو مشروع تم إعداده فى المغرب من وجهة نظر المرأة.

وقد واكب المعرض والندوات عقد أمسيتين ثقافيتين اشتركت فيهما مجموعة متميزة من الكاتبات العربيات هن: **هدى بركات** من لبنان، **واعتدال عثمان** من مصر، **واحلام مستغانمى** من الجزائر، **وفوزية أبوخالد** من السعودية، **وليلى أبوزيد** من المغرب، **وعروسية النالوتى** من تونس، **وهالة البدرى** من مصر. وقد قامت كل منهن بعرض شهادتها حول تجربة الكتابة مع قراءة مختارات من كتاباتها.

وفى يوم الاختتام (الاثنين ٢٠ نوفمبر)، بدأ حفل الختام بكلمة تحية موجهة إلى دار «نور» القاها د. **قسطنطين زريق**، ثم أعقب ذلك توزيع جوائز أفضل الكاتبات للفترة ما بين ١٩٩٣ ـ ١٩٩٥. وتهدف هذه الجوائز إلى دعم دور النشر وتشجيعها، إذ يتم شراء مائة نسخة من كل كتاب فائز وتوزيعها عالمياً. وقد فازت بالجوائز ثلاث كاتبات عربيات هى: **رضوى عاشور** من مصر، وقد نالت الجائزة الأولى عن عملها ثلاثية (غرناطة) و(مريمة) و(الرحيل). أما الجائزة الثانية فقد نالتها **احلام مستغانمى** من الجزائر. فى حين كانت الجائزة الثالثة من نصيب **بثينة الناصرى** من العراق عن مجموعتها القصصية (وطن آخر). وقد تم تأجيل جوائز العلوم الاجتماعية لعدم ورود مواد كافية.

وختاماً، فقد أتاح المعرض لما يربو على عشرين دار نشر عربية الفرصة لعرض كتابات المرأة العربية ومساهماتها فى الحركة الثقافية.

هالة كمال

متابعات
مسرح

بيتينا وفنها المسرحى

اسمها بيتينا ديترليه.. سويسرية - ولدتْ فى بازل.. درست الثانوية العامة، فالأداء الحركى الصامت، ثم الرقص.. وبعد الانتهاء من دراستها بمدرسة الدراما، استكملتْ دراستها للتمثيل فى مجالى السينما والتليفزيون. عملت لمدة أربع سنوات فى الأوبرا بزيورخ، واشتغلت بالتمثيل والإخراج فى بعض الأعمال التليفزيونية فى السنوات الأخيرة، وتمارس الآن الغناء والتمثيل والإخراج المسرحى.

من أهم إنجازاتها الفنية إنشاؤها لفرقة نسائية غنائية تعد - حاليا - من أهم أشهر الفرق الموسيقية الغنائية فى سويسرا.

مثّلتْ (بمسرح الفن) فى موسكو إحدى نصوص تشيكوف المسرحية، وتعلّمتْ من الفنانين الروس وأساتذتهم الكثير فى فنون التمثيل المعتمد على تعصير مناهج المصلح المسرحى الكبير: قسطنطين ستانيسلافسكى، وشاهدت فى روسيا العديد من التجارب المسرحية الهامة التى استفادت منها فى عملها المسرحى.

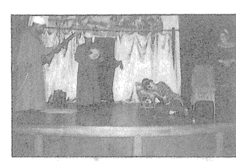
عندما قدمت عرضها المسرحى الأخير بمهرجان المسرح التجريبى الدولى السابع «أمارادونا» شاهدنا معزوفة من الأداء المسرحى المعتمد على المنهج المسرحى لستانيسلافسكى ولكن بمنظور عصرى يقترب من الأداء التمثيلى اليومى غير المبالغ فيه، والذى لا يعتمد على الإيهام بالواقع، بقدر ما هو مستند إلى الصدق الفنى، وقد فاز هذا العمل المسرحى بجائزة أفضل ممثلة عن عام ١٩٩٥ حيث اقتسمت الجائزة الممثلة كرستينا السويسرية مع الممثله الكوبية فى عرضها المسرحى الرائع «العذراء الحزينة»[1] ومسرحية «أمارادونا» هى رحلة داخلية لممثلتين وصلتا إلى مرحلة الشيخوخة، وسكنتا فى دار للمسنين .

تقول بيتينا:

«-عندما عدت إلى سويسرا بعد رحلتى إلى موسكو مثلت للتليفزيون أعمالاً معظمها كوميدية أو تحمل

الطابع الكوميدى. ورغم أننى قد قمت بتمثيل بعض الأعمال التراجيدية؛ إلا أن عشقى الكبير هو الكوميديا ، إننى أعد نفسى ممثلة كوميدية، والأهم من ذلك كله أننى مثلت بعض النصوص للأطفال فى سن المراهقة. وكمخرجة قدمت آخر أعمالى المسرحية «أما رادونا» بمصر. وقبل ذلك جئت لمصر للمرة الأولى لتقديم حفل موسيقى لفريق غنائى مكون من ثلاث مغنيات اوبرالية مصرية وثلاث سويسريات بمركز الهناجر للفنون.».

عادت بيتينا ثانية إلى القاهرة لتقدم عملاً مسرحياً للأطفال بعنوان «الأميرة والوردة ـ الزرقاء» وقدم هذا العمل المسرحى الهام بداية فى أقاليم مصر، وعرضت هذه التجربة المسرحية الفريده لجماهير أطفال مصر المحرومين من أىّ متعة ثقافية، حيث تجولت فرقة (مسرح الطفل المصرى/ السويسرى) التى كونتها المؤسسة الثقافية السويسرية بالقاهرة (بروهلفسيا) لتقدم هذا العرض فى محافظات مصر من ٢١ سبتمبر حتى ٢٧ أكتوبر من العام الماضى بدءاً بالإسكندرية وانتهاء بقصور الثقافة ومركز الهناجر للفنون بالقاهرة حتى لا يحرم



بيتينا في احدى عروضها المسرحية بالصعيد

المتفرج/ الطفل من مشاهدة هذا العرض المسرحى. لقد استمتع بهذا العرض المجانى آلاف الأطفال المصريين فى بلادنا.

تقول بيتينا:

– لم أهتم اهتماما خاصاً (بمسرح الطفل) إلاّ وأنا فى السابعة عشرة عندما عملت مع أشهر فرقة مسرحية فى (بازل) وهى فرقة (مسرح الشباب). لم يهمنى ما كنت أقوم به من أعمال التليفزيون والإخراج به بقدر ما كان يهمنى أن أعرض للأطفال مسرحاً فى أوقات ما بعد الظهر، وهذا هو عملى الرئيسى كممثلة بسويسرا».

ومنذ بضع سنوات عندما ذهبت الممثلة بيتينا إلى أحد المعابد لقضاء بعض الوقت استوحت هناك ما شرعت فى البدء بالتفكير فيه، فقد نسجت من صنع الحواديت والحكايات والأساطير فنا مسرحياً جميلا. كانت تؤمن بأن تقديم «حدوته» أو «حكاية» عبر صياغة درامية ومسرحية جميلة وراقية، يناسب ذوق الكبار وسيستمتع بها الصغار. والسؤال المطروح:

أىّ مسرحية جيدة يمكن أن يستمتع بها أطفالنا؟

«– انني على يقين ـ من أن هناك نوعاً من الفن المسرحى للكبار لا يمكن للصغار مشاهدته سواء كان كلاسيكياً أو عصرياً، ونلاحظ من خلال هذه الأعمال أنها تعكس بعض المفاهيم سواء كانت سياسية أم نفسية والتى لا يحتاج الطفل إلى مشاهدتها لأن له عالمه الخاص به. وفى ظنى أن بعض الأعمال الأوبرالية يحب الأطفال مشاهدتها والاستمتاع بها كثيرا مثل «الفلوت السحرى» لموتسارت. وعلى النقيض من ذلك لا يحب الأطفال بعض أعمال فيردى الأوبرالية. إنك إذا سردت قصة أو حدوتة، وبدأت روايتها للأطفال بحب بالغ، تغلفها بعض القيم والمفاهيم الأخلاقية الجيدة دون إشعارهم أثناء روايتها أنك تقوم بتعليمهم قيمة أو رسالة

أو رسالة أخلاقية بطريقة مباشرة فسوف تنجح - كمخرج وفنان مسرحى فى الوصول إلى قلب الطفل وعقله وروحه سواء كان طفلا أو متفرجا أكثر نضوجا.

إننى عندما أتعامل مع فنى أشعر أن بداخلى طفلة كبيرة. وإذا ما قمت بالإخراج المسرحى فإن ثمة قيما فنية يجب أن أضعها فى الاعتبار. فإذا أخرجت عملاً من اختيارى «كروميو وجولييت» لشكسبير - على سبيل المثال - فإن اختيارى هذا يعنى أن لى بعض الأفكار الخاصة بى، أريد لها الوصول إلى المتفرج عبر هذا الفن المسرحى بأسلوب وتناول معينّين؛ حتى قصة الحب التى تتحدث عنها هذه المسرحية ينبغى تقديمها للجمهور بطريقة ومنهج يعتمدان على إيضاح أفكارى داخل هذا العمل المسرحى المتناول، وإذا لم تصل فكرتى للبعض من المشاهدين فليست مشكلتى. يصعب إرضاء جميع الأذواق، ومهمتى الأساسية فى عمل **«كروميو وجولييت»** هو عرض ما وراء قصة الحب هذه، ومحاولة الوصول إلى وجهة نظر خاصة بى، تقوم بالتعليق وبتوضيح ما يعنيه شيكسبير من وراء هذه القصة.

ويعتمد هذا على نوعية اختيارى للممثلين؛ فهل يتعامل معى ممثل بمقدوره أداء كل ما أفكر فيه، أم أننى أتعامل مع جماعة أحاول استخراج أفضل ما لديهم بدلاً من أن أضعهم فى أدوار لا تناسبهم. فى رأيى أنه ليس بمقدور المخرج أن يجعل ممثلاً ما يقوم بدور لايتلاءم معه أو يناسبه ولا يستطيع أداءه، فهذا ينعكس على أدائه بطريقة سلبية.

- أومن أن للفن علاقة دائمة بالحياة، ولكنى لا أريد أن أقوم بتقديم عمل مسرحى يطرح إجابات جاهزة معدة للمشاهد الطفل، مع أنى أملك من الرؤى التى تجعلنى أطرح قيما أخلاقية ما تزال تثير اهتمامى وتشغلنى وتجعلنى أفكر دائما فى عالم «يوتوبى» أمثل. إننى أحاول صياغة أفكارى عن الحياة والعلاقات الإنسانية والحب فى أسلوب فنى ومنهج لا يقوم على المباشرة أو الرسالة الخطابية الفجة. ربما أكون مخطئة ولكنى أصنع مسرحاً يتناول الثوابت والحقائق النهائية. وأنا لا أحب أن أصنع للأطفال مشاهد يذرفون فيها الدموع أو تثير أحزانهم؛ ولكنى أحب أن أمنح الأطفال أفضل ما فيهم، أصور براءتهم بكل ما تزخر به من نبل وتلقائية بتناول يضع البسمة على شفاههم.

- أحسست منذ اللحظة الأولى عندما كنت أقدم مسرحى «لأطفال الصعيد» أنهم يقولون لى : «بيتينا.. أعطنا أكثر!!» وهذا شئ جديد بالنسبة لى . لقد شعرت أثناء تواجدى معهم بوجودى، أدركت أننى جئت إليهم كى أمنحهم فنى لقاء أمل فى حبهم. عندما مثلت دورى كمهرجة فى هذه المسرحية «الأميرة والوردة الزرقاء» كنت أشعر بالمتعة عبر شعورى بحاجة هؤلاء الأطفال المحرومين إلى كل ما أؤديه. كان هذا حافزا لى لزيادة التحاور معهم أثناء العرض المسرحى واللعب معهم والارتجال والإتيان بلعب «أكروباتى»، يحثهم على التخاطب معى بلغة تعتمد على الإنسان الذى يقبع فى داخلنا، يريد أن تخاطب الآخر، ويستفز قدرتنا فى شعور كل منا (فنانا ومتلقيا) بالسعادة التى يهبها لنا الفن.

- بالنسبة لنا كأوروبيين لقد مللنا كل شيء حيث نملك كل شئ حولنا، والأشياء تمتلكنا وتضعنا فى قلب دائرة من التشيؤ والتجمد. لقد مللنا كل شيء وأصبحنا لا نتفاعل مع ما حولنا ولا نبهر بوجود ما يدور

أمامنا. كنت مرة من المرات أقوم بتمثيل حدوتة للأطفال فى سويسرا؛ ومنذ بداية العرض وكل جمهورى جالسون فى هدوء. مع بداية دخولى فوق خشبة المسرح، فوجئت بأحد الأطفال يقطع الصمت الرهيب ويسأل والدته:-«متى ستنتهى هذه المسرحية يا ماما؟» وصدقنى لم يكن هذا بسببى لكن ذلك هو الحال عندنا.

لقد مررنا ببعض الظروف الصعبة فى رحلتنا من الإسكندرية إلى القاهرة عبر مدن وقرى الوجهين البحرى والقبلى. واضطررنا أحيانا إلى تقديم عروضنا المسرحية فى مسرح غير تقليدى أو مكان حولناه مسرحا وقد نجحت هذه العروض كثيرا خاصة عندما رأينا ردود أفعال الأطفال فى وجوههم الراضية المبتسمة، وانطباعاتهم الفورية فى أثناء العرض.

كانت هذه بالنسبة لى تجربة جديدة من نوعها. لقد حاولنا التأقلم مع هذه الظروف المفاجئة. ونجحنا فى إيصال تجربتنا لمئات الأطفال المصريين وحين وصلنا إلى القاهرة غدا الأمر بالنسبة لنا صعباً عندما كان علينا أن نقدم تجربتنا المسرحية فى مسرح تقليدى لم نتعوده فى عروضنا المتجولة. وفى رأيى أن أفضل عروضنا كانت فى الإسماعيلية حيث كنا نعرض فى مكتبة الطفل وحولنا الكتب ولعب الأطفال إلى جزء من نسيج العرض المسرحى السينوغرافى وجلس الأطفال على الجانبين وأمامنا مباشرة، وتفاعلوا معنا طوال الوقت دون الحاجة إلى استخدام ميكروفونات لاسلكية أو إضاءات ملونة.

– هل لك أن تتخيل أن أطفال قرية (قصر النوبة) بأسوان، جاءوا إلينا سيرا على الأقدام وقطعوا فى رحلة الوصول إلينا ما يقرب من الساعة لمشاهدة عرضنا المسرحى؟! مما حدا بى عند رؤيتهم من بعيد إلى أن أركب انف المهرج وأقابلهم فى منتصف الطريق لنستكمل معاً رحلة الوصول، حتى ادخل الفرحة إلى قلوبهم. وقد شعرت من مقابلتهم أن هذا العرض سوف يكون من أحسن العروض التى قدمتها على الإطلاق، لأننى أحسست أنا وزملائى من الفنانين المصريين ـ أن هؤلاء الأطفال يحتاجون للقائنا، وأننا فى حاجة أكثر إلى وجودهم وإلى رؤيتهم لنا ولفننا. ومن خلال تجوالنا فى الطرقات والشوارع عندما عرضنا عليهم مسرحيتنا نستطيع ـ لوكنت معنا ـ أن ترى متفرجينك على سجياتهم منفتحين يتحدثون بعضهم مع بعض معلقين، ويتحركون بتلقائية وبساطة، وهذا فى ذاته يشكل تظاهرة مسرحية.

– إننا نمتلك العديد والعديد من المسارح الكبرى فى أوروبا ومن بينها سويسرا، ونقوم دائما بأداء أعظم الأعمال المسرحية عليها، وقد تسبب عنه أن جمهورنا على معرفة كاملة بهاملت وفاوست وعطيل وغيرها من الأعمال المسرحية العالمية تؤدى فوق خشبات هذه المسارح، بنفس الأسلوب والطريقة النمطية، لقد حان الوقت لكى نضع الجديد والمستكشف فوق هذه الخشبات، كل ما هو طازج وحى، كل ما لم يطرحه العمل المسرحى التقليدى، وما يخفيه الجديد من معانٍ وأسرار. وفى ظنى . تؤكد الممثلة والمخرجة بيتينا فى نهاية حوارها معى ـ أن تجربتى مع الجمهور المصرى خاصة بأقاليمه الهمتنى منبعاً وإلهاماً يعيننى على إبداع مسرحى متجدد، يتجه إلى جماهير، برؤىً تخلو من التفلسف والتعالى، رغبة فى اللقاء وحده....

أليس هذا هو جوهر الفن؟!

هناء عبدالفتاح

مارسيل عقل

أضواء مصر تنير الموسم الثقافى الجديد لمعهد العالم العربى فى باريس

يكرس معهد العالم العربى موسمه الثقافى القادم للفن المصرى على اختلاف أنواعه، سينما، مسرح، غناء، رقص، معارض، الخ... بمناسبة مرور مائة عام على انطلاقة السينما المصرية. ويستهل المعهد هذا الحدث المميز بأول إعلان نشر فى العدد ١٩٨ من جريدة الإصلاح الصادرة فى الاسكندرية فى ٤نوفمبر عام ١٨٩٦ يبشر بانطلاقة السينما فى مصر ويدعو الجمهور إلى مشاهدة أول أفلامها:

«اشتغل السينماتوغراف للمرة الأولى مساء أمس فى الاسكندرية. وهو يتألف من فانوس سحرى وآلة تعرض شريطا من الصور الخاطفة التى تنتج مشاهد متحركة.

ننصح قراءنا بمشاهدة آخر ما أنجزته العبقرية الإنسانية فلن يندموا على النفقات. ويمكنكم مشاهدة السينماتوغراف فى بورصة توصوم باشا كل نصف ساعة، من الخامسة حتى الحادية عشرة ليلاً».

كما يقدم المعهد معرضا وعروضا خاصة عن السينما المصرية منذ نشأتها حتى اليوم. ويضم المعرض المعنون: «مغامرة السينما المصرية»، صورا وأدوات مختلفة وكاميرات وديكورات وأزياء وملصقات ومخطوطات، الخ... استعملت فى السينما المصرية خلال العقود السابقة وجسدت المراحل الثلاث التى ميزت الفن السابع المصرى: الأفلام الغنائية والأفلام التاريخية، وأخيرا الأفلام الواقعية.

بالإضافة إلى هذا، يقدم المعهد عروضا لنخبة مؤلفة من مائة فيلم مصرى منتقاة بين ثلاثة آلاف فيلم أنتجتها السينما المصرية منذ عام ١٩٢٣ حتى اليوم. وتجسد هذه الأفلام الحقبات الثلاث المذكورة أعلاه وتتضمن الأفلام الموسيقية والدراما الاجتماعية والأفلام التاريخية والاقتباسات الأدبية والأفلام الواقعية.

وسوف تسمح هذه الأفلام إلى جانب بعض الأفلام الوثائقية الخاصة، بالتعرف على تراث الصناعة السينمائية الوحيدة فى العالم العربى وديناميكيتها وحيويتها الفريدة.

ومن العروض التى اختارها المعهد بعض الأفلام الوثائقية ذات القيمة التاريخية، كتلك التى أخرجها **محمد البيومى** حول استقبال الشعب المصرى للزعيم **سعد باشا زغلول** وهو فيلم صامت مدته ٨ دقائق (عام ١٩٢٣). وفيلم «الموظف» الصامت، دقيقة واحدة، إنتاج عام ١٩٢٤ والألعاب الرياضية بمناسبة عيد العرش عام ١٩٢٤، صامت مدته ٦ دقائق. وفتح مقبرة توت عنخ أمون عام ١٩٢٤، وثائقى صامت مدته ٣ دقائق وفيلم وثائقى تناول مقتل **على فهمى** عام ١٩٢٤، صامت، ٣ دقائق والاحتفالات الخاصة باستقبال وتوديع وفد المباحثات الرسمية وعلى رأسها **النحاس** باشا، ١٩٣٠، وثائقى صامت مدته ٩ دقائق وأخيرا نقل أعمدة جامع المرسى أبوالعباس، ١٩٣٢ وثائقى صامت، ٩ دقائق، الخ...

ويعرض المعهد كذلك عددا من الأفلام القديمة منها فيلم باب الحديد» **ليوسف شاهين** (١٩٥٨) وفيلم «سلامة بخير» **لنيازى مصطفى** (١٩٣٧) وفيلم «الوردة البيضاء» **لمحمد كريم** مع **محمد عبدالوهاب - سميرة الخلوصى دولت أبيض - سليمان نجيب**، عام ١٩٣٣ وأيضا فيلم **كامل التلمسانى** «السوق السوداء» ١٩٤٥، مع **عقيلة راتب و عماد حمدى** و **زكى رستم** الذى يتناول الحياة الاجتماعية فى أحد أحياء القاهرة خلال الحرب العالمية الثانية. وفيلم «دنانير» **لأحمد بدرخان** مع **أم كلثوم و عباس فارس و سليمان نجيب** (١٩٤٠) الذى يحكى قصة دنانير البدوية اليتيمة التى تسلب قلب الخليفة بجمال صوتها.

كما يقوم معهد العالم العربى بتقديم مجموعة منوعة من الفرق والعروض المصرية الموسيقية والمسرحية من اكتوبر ١٩٩٥ إلى فبراير ١٩٩٦، كفرقة الدوار مع **عايشة رضوان** والموسيقى التقليدية مع فرقة النيل والدف النوبى وفرقة القهوة مرورا بآلات النقر «الشرقيات» والرقص الشرقى مع **جميلة حنى شبرا و ليلى حداد**، التى تستوحى ذخائر الفن المصرى قديمه وجديده. كما يخصص المعهد سهرات خاصة للمسرح المصرى مع فرقة «الورشة» التجريبية فى مسرحية «سيول الليل».

قهوة بلدى فى باريس

فى إطار احتفاله بالفن المصرى، قدم معهد العالم العربى فى ٦ و ٧ أكتوبر عرض «قهوة بلدى» للرقص والموسيقى الشعبية المصرية مع فرقة «الرقص العربى» بقيادة الراقصة الموهوبة **جميلة حنى شبرا** ومجموعة مميزة من الفنانين راقصين وراقصات وتخت موسيقى مؤلف من عشرة أعضاء يتميز بأداء رفيع المستوى. وتقوم **جميلة حنى شبرا** بالإخراج وتصميم الرقصات وتنسيق هذا العمل الضخم الذى يقدم رقصات وموسيقى بلدية شعبية وتقليدية على النمط الشرقى الذى يحيى راقصات الكابريه والعوالم اللواتى أحيين الرقص الشرقى فى مصر منذ عام ١٩٣٠ حتى ١٩٦٠.

ولقد لاقى العرض نجاحا منقطع النظير وتميز بامتلاء قاعة العروض الكبيرة فى المعهد وتدافع المشاهدين للحصول على بطاقات الدخول ومناقشاتهم الطويلة مع المسؤولين عن العرض للسماح لهم بالدخول ولو جلوسا على الارض بعد امتلاء القاعة ونفاد المقاعد الشاغرة. وبالفعل فلقد شوهد عدد لا بأس به من محبى الرقص الشرقى يتربعون على الأرض لمشاهدة العرض الذى انتزع تصفيق الجمهور بشكل متواصل.

ولقد تتابعت اللوحات الراقصة مترافقة مع الطرب الأصيل وأغانى **أم كلثوم و عبدالحليم حافظ** الذى أداه منشدو الفرقة مثيرين حماسة الجمهور العربى والأجنبى الذى رافقهم بالتشجيع والتصفيق وطلب المزيد. ومن الرقصات التى حظيت بإعجاب خاص رقصة الشمعدان ورقصة الملاية الاسكندرانية ورقصة العصا من مصر العليا ورقصة الشيشة وكذلك رقصات العوالم المعروفة فى الثلاثينات حتى الستينيات التى صمم بعضها عميد مصممى الرقص المصريين **إبراهيم عاكف.**

جميلة حتى شبرا مؤسسة الفرقة ومصممة رقصاتها منذ عام ١٩٨٦، حائزة على جائزة فيلا ميديسيس خارج الأسوار لعام ١٩٩٣. اقامت فى مصر لدراسة «الراقصات الشرقيات المحترفات فى القاهرة منذ اواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم». درست الرقص الفولكلورى الجزائرى والتونسى والمصرى وكذلك الرقص الشرقى المصرى على يد كبار الأساتذة مثل **امين صباحة** فى الباليه الوطنى الجزائرى و **خيرة عبيدالله** و **رضا عمروسى** فى تونس و **محمود رضا** مصمم الرقص ومؤسس فرقة الرقص الفولكلورية المصرية و **رقية حسن** و **ابراهيم عاكف** أكبر أساتذة الرقص الشرقى فى القاهرة. وهى تهتم بشكل خاص بالمشاكل المتعلقة بتعليم الرقص الشرقى المصرى وطرق تدريس وتلقين هذا الفن الذى يفتقر حتى اليوم إلى الوثائق والمعلومات المكتوبة التى من شأنها أن تستعيد مسار الرقص الشرقى المحترف منذ بداية القرن حتى يومنا هذا وتحتفظ بتراثه. وحدها ذاكرة الأساتذة وكبار معلمى الرقص المصريين تشكل المصدر الوحيد الذى ينهل منه محبو هذا الفن ويتوارثون أسراره من جيل إلى جيل.

وتعتبر **جميلة** ان الرقص الشرقى لا يهدف إلى الإثارة، «صحيح إنه جميل ومثير، على أنه يشكل ايضا تعبيرا أنثويا مشابها للتعبير الفنى فى الرسم أو الرقص الكلاسيكى أو غيره.» وتضيف: «إن محترفة الرقص الشرقى تجتاز مراحل عديدة من الدراسة والتطور وأن الراقصة الشرقية الجيدة تتمتع بخبرة لا تقل عن ثلاثين سنة فى الرقص الشرقى»..

أخيرا، لابد من الاعتراف ان «أضواء مصر» يبدو موسما ناجحا ينبئ بقطاف جيد. فالجمهور الفرنسى، بالإضافة إلى الجالية العربية، يتطلع إلى الحضارة المصرية وينتظر التظاهرات الفنية المصرية على مختلف انواعها ويقبل عليها إقباله على الفنون التى تتميز بالخلق والإبداع كثقافات العالم العربى وتراثه الزاخر.

دار ثقافات العالم وموسم الخريف تايوان

«دار ثقافات العالم» عرضت برنامجها المتنوع للخريف والشتاء

القادمين. وتستهل البرنامج باشكال مختلفة للمسرح العرقى الصينى. وتفتتح الدورة الجديدة بمسرح العرائس واخيلة الظل الصينية القادم من تايوان الذى يبقى ولاشك من التعابير الساحرة التى لم تفقد جمالها وروعتها رغم مرور الزمن. فهى تعبر عن الفنون والأشكال المسرحية القديمة التى تتميز بجمال مرهف وحس فنى رفيع انفردت به القارة الصفراء. وبفضل موهبة كبار الأساتذة يستمر هذا الفن منذ الاف السنين ويترسخ فى عمق الحياة اليومية فى تايوان بفضل تجدده الدائم وتأقلمه مع الظروف والمعطيات والمتغيرات الاجتماعية. وتساهم التقنية الكبيرة فى إبراز قدرة الفنانين على إعطاء الدمى الخشبية أو الحريرية حياة وديناميكية تجعل المشاهد يحبس أنفاسه بانتظار ما تتمخض عنه مغامراتها المثيرة. فهى تارة تحلق فوق السحاب وطورا تغوص فى مياه الينابيع والشلالات، تغير سحنتها أو تعدل قامتها او تستبدل رأسها وأعضاءها بحيث تتحول إلى حيوانات أو أشياء تحتكر أدوار ومغامرات جديدة.

وتستهل مواضيع المسرحيات الصينية من القصص والملاحم الشعبية والدينية التى تطغى عليها المذاهب البوذية والإحيائية وحيث تتنازع الروعة والكوميديا الاستثنائية إعجاب وتصفيق الجمهور.

استهل الموسم بمسرح الظلال فو هسينغ كو FU-HSING-KUO القادم من مدينة كاوشيونغ، التى تعتبر مركزا للمعابد العديدة التى تقدم فى ساحاتها الواسعة مسارح العرائس خلال الأعياد الدينية أو الوطنية. وقد أنشات فرقة فو هسينغ كو على يد **شانغ مين شو** وهى حاليا تحت ادارة تلميذه الشهير هسو فو - ننج HSU - FU - NENG. وقد قدمت عرضين بعنوان «بلبلة فى بحر الشرق» و «رحلة صوب الغرب» نالا إعجابا كبيرا من قبل جمهور كان بمعظمه يكتشف هذا النمط المسرحى للمرة الاولى.

وتبع هذا العرض، مسرح الدمى المتحركة هسينغ فو هسوان Hsin-FU-Hsuan مدينة توشينغ والذى قدم عرضين تضمن الأول فصلا من «الرحلة صوب الغرب» و«فانوس اللوتس النفيس». وترتبط الفرقة بمدرسة باى كوان Pei-Kuan التى تسلم إدارتها لين تسان تشينغ منذ عام ١٩٣٨ إثر وفاة والده وأستاذه.

وأخيرا تم تقديم مسرح الدمى وو شو يان Wu-Chou-Yuan من ١٩ الى ٢٣ سبتمبر الماضى. ولقد قدم المسرح القادم من مدينة يولين فصلا من «رحلة صوب الغرب» ومسرحية «الأستاذ دجى، الكاهن الساحر». وتتمتع الفرقة بإدارة أكبر اساتذة تايوان بالدمى المتحركة، الأستاذ هوان هاى تاى. ولقد اعتبر وجود هذا الأستاذ العظيم البالغ من العمر ٩٤ عاما، حدثا مهما فى باريس. ولقد درس تاى أسرار المهنة وورثها عن والده ويعتبر من المولعين بالقصائد الكلاسيكية التى يعتبرها اساسا لكل عمل مسرحى ناجح. ويشدد على اهمية الأصوات التى تسمح للمشاهد بالتعرف على أشخاص المسرحية وتمييز أوضاعهم الاجتماعية وكشف طبائعهم ونزواتهم.

فيتنام

كما قدمت دار ثقافات العالم برنامجا حافلا بالعروض الموسيقية

التقليدية الخاص بشمال ووسط فيتنام بقيادة المؤلف الموسيقى تون تات تيات Ton-That Tiet الذى يجسد سياسة الدار فى حماية التراث الفنى الوطنى والحفاظ على اصالته. وتاتى العروض التى قدمت فى الأسبوع الاخير من سبتمبر، خاتمة مجهودات كبيرة لإحياء ذخائر الفن الفيتنامى الذى كان مهددا بالاختفاء فى أوائل القرن الحالى.

وبين العروض الموسيقية المختلفة، ياتى «نشيد المغنيات» Ca Tru ممثلا لتقاليد الشمال العريقة. والتعبير الفيتنامى Ca Tru، يعنى «نشيد الخيزران»، حيث إن العادة كانت تقضى بإهداء الراقصة المتميزة قضيب خيزران عن أدائها الجيد ثم يقوم كل فريق من الفرق الراقصة باستبدال ما حصل عليه من الصفائح بمبلغ معين من المال.

ويتألف نشيد المغنيات، من مجموعة من المغنيات الراقصات برفقة اوركسترا موسيقية صغيرة مؤلفة من المزامير والآلات الوترية وآلات النقر. وعلى الرغم من عدم معرفة المسار التاريخى لهذا الفن وكيفية تطوره، إلا أن الباحثين يعتقدون بنشأته بين القرن الحادى عشر والرابع عشر، حيث تطور ووصل إلى أوجه خلال القرن التاسع عشر، ثم اختفى تدريجيا خلال القرن العشرين، إلى ان نجح بعض الموسيقيون بإحيائه من جديد فى السنوات الاخيرة.

ومن الوسط الفيتنامى قدمت الدار موسيقى الهيو «Dan Huê» الاتية من إقليم Huê والذى يشكل عاصمة الجنوب الفيتنامى. ولقد نشأت موسيقى الهيو فى نهاية القرن السابع عشر لتشكل تواصلا للموسيقى الترفيهية التى اشتهرت فى حقبات زمنية سابقة. كما تتميز هذه الموسيقى بكونها حصيلة جامعة للتقاليد الموسيقية الاقليمية الثلاث: الصينية والهندية والمحلية.

وبينما عبرت موسيقى الهيو فى الماضى عن الفن الخاص بالبلاط الملكى، باتت حاليا نمطا ترفيهيا خاصا بالهواة ومكرسا للحفلات الخاصة والأعياد أو المناسبات العائلية.

المكسيك فى اكتوبر

بعد غياب دام عشر سنوات، تعود فرقة Les Divas الى الدار التى يعود إليها فضل إطلاق هذه الفرقة المكسيكية وشهرتها فى كافة انحاء أوروبا.

بدأت فرقة الديفا للمسرح النسائى أعمالها المسرحية المتواضعة منذ حوالى اثنى عشر عاما فى مقهى صغير فى كوكويان، حيث كانت مديرة المسرح ومخرجته، السيدة جيسوا رودريغيز تقدم أعمالا غير تقليدية وتحولها بعبقرية فائقة الى قنبلة فنية مشهورة.ولقد أصبحت الفرقة ذائعة الصيت فى القارة الاميركية وكذلك فى أوروبا وقامت دوريا بجولات أوروبية لاقت خلالها إقبالا شديدا من قبل الجمهور.

وتعرض الفرقة مسرحيتان من اخراج رودريغيز، وهى «مجلس الحب» من تأليف الألمانى اوسكار بانيزا منذ ما يقارب المائة سنة، و«السماء من تحت» التى تحكى قصة امرأتين هنديتين فى الفترة ما قبل الكولومبية فى المكسيك.

فى دور السينما

فيلم «اندرجراوند» Under-ground (تحت الأرض) لاميــر كوستاريكا اليوغوسلافى، الذى حاز

على جائزة السعفة الذهبية فى مهرجان كان ١٩٩٥. ومن الجدير بالذكر انها المرة الثانية التى يكرم بها المخرج اليوغوسلافى. فلقد سبق أن حاز على الجائزة الذهبية عام ١٩٨٥ فى مهرجان كان عن فيلمه حينئذ «أبى فى رحلة عمل». على ان العرض الأول للفيلم قد اثار جدلا ونقاشا كبيرين بين النقاد وخاصة بين البوسنيين الذين اتهموه بالخيانة ويتبنى مواقف الصرب فى الحرب الدائرة حاليا فى يوغسلافيا السابقة. فسراييفو حيث ولد وترعرع **كوستاريكا**، اعتبرت هذا الإنتاج الذى صور بأكمله فى بلجراد، نوعا من الخيانة لعدم دفاعه عن قضية البوسنيين. وعلى الرغم من كون الفيلم من إنتاج أغلبه فرنسى، إلا أنه حظى بدعم التلفزيون الصربى ضاريا عرض الحائط بالقوانين الدولية التى فرضت حصارا على بلجراد.

ويبدو ان النقد اللاذع الأكثر تجريحا جاء على لسان الفيلسوف الان **فينكلكروت** الذى اتهم **كوستاريكا** على صفحات جريدة الموند فى يونيو الماضى بالغش والاحتيال. فتحت عنوان «دجل كوستاريكا» صب **فينكلكروت** جام غضبه ونقده على المخرج متهما إياه بتضليل الجمهور وخداعه بالدفاع عن مواقف الصرب القومية وتصوير الجهات الخارجية، كالألمان والقبعات الزرق التابعة للأمم المتحدة، كالمحرك الأساسى للحرب الأهلية الدائرة حاليا.

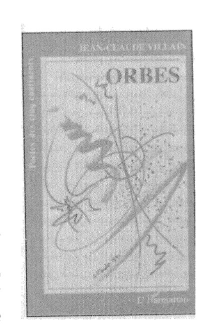
على أن المخرج البوسنى رد على صفحات الجريدة اليومية، مدافعا عن نفسه ومسجلا نقطة مهمة على الان فينكلكروت الذى انتقد الفيلم، دون أن يشاهده.

«عالم المياه» Waterworld لكيفن **رينولدز** مع **كيفن كوسنر**. الانتاج الاضخم كلفة فى العالم، (كلف حوالى ١٧٨ مليون دولار)، يعرض حاليا فى دور السينما فى فرنسا ويحوز إقبالا كبيرا من قبل الجمهور الفرنسى الذى يقبل عادة على افلام **كيفن كوسنر** بحماس شديد. **شارل غوردون** منتج الفيلم متأكد من تغطية النفقات والتكاليف الكاملة التى قدرت بحوالى ٤٨٠ مليون دولار لكى يجتاز الفيلم عتبة الخسارة وينتقل إلى تسجيل الأرباح المتوقعة له.



ح. ط.

المركز الدولى للشعر يحتفل بالشعراء المصريين



غلاف آخر دواوين الشاعر «جون كلود»

بدعوة من المركز الدولى للشعر بمدينة مارسيليا فى جنوب فرنسا، أحيا خمسة شعراء مصريين ممن ترجمت أعمالهم من قبل إلى الفرنسية، أمسية شعرية بمقر المركز فى قلب مارسيليا، والشعراء الخمسة هم: **محمد عفيفى مطر وعبدالمنعم رمضان وجمال القصاص ورفعت سلام** وكاتب هذه الرسالة. وقد قام على تنظيم هذه الأمسية بالإضافة إلى المسئولين عن المركز، كل من «**شارل دى بول**» الشاعر الفرنسى الذى أقام بمصر عدة سنوات قبل أن يعود إلى فرنسا، و«**كاترين فرحى**» التى أصبحت منذ الشهر الماضى مسئولة عن المركز الثقافى بالقاهرة،

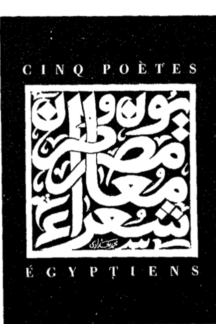


الكتيب الذى أصدره المركز، وفيه ترجمة فرنسية لمختارات من الشعر المصرى

والتى يلمس كل من يقترب منها كيف طغت الروح المصرية على شخصيتها ولونت وجدانها، وكان الاثنان -

شارل وكاترين - قد تعاونا قبل بضعة سنوات على ترجمة بعض النصوص المختارة من الشعر المصرى المعاصر، ونشراها بالمجلة الفرنسية المعروفة (الفعل الشعرى Ac-tion Poetique).

كأننا كنا على موعد فى مطار مارسيليا مع حدثين لم يكد يسرنا أولهما حتى نغص علينا الثانى، فقد وجدنا فى انتظارنا مبعوث القنصلية المصرية يرحب بنا ويصر على اصطحابنا إلى فندق الأليزيه بوسط المدينة فى مواجهة الميناء القديم، وقد كان لهذا التصرف الكريم من قبل رجال القنصلية أثر بالغ فى نفوسنا جميعا، مما جعلنا نحس بالفخر ونأمل أن يكون دبلوماسيونا كلهم على هذا المستوى المشرف، وأخذنا نقارن موقف رجال القنصلية هؤلاء، برجال سفارة أثينا التى كان معظمنا فيها منذ شهر، حيث أحيينا أكثر من ندوة وأمسية، فلم يسأل عنا أحد من رجال السفارة، مع أن الوفد كان كبيرا وفيه حشد من الرموز الثقافية. أما رجال القنصلية فى مرسيليا، فلم يكتفوا بمجرد الاستقبال، بل كانوا معنا دائما، فحضروا الأمسية



صورة من ملصقات المهرجان

الشعرية، وودعونا إلى المطار فى رحلة العودة؛ وإذا كان هذا الموقف قد أسعدنا، فإن خبر الإضراب الذى كان فى بدايته عند وصولنا (٩٥/١١/٢٩) خاصة فى باريس، قد أصابنا بالإحباط، فقد أفشل خطتنا لزيارة باريس، ولم نلبث أن شهدنا الإضراب يمتد ليصل إلى مارسيليا ليصيب البلاد كلها بالشلل، وقد رأينا عند عودتنا طوابير المضربين تزحم شوارع مرسيليا، على إيقاع الطبول و فى حراسة الشرطة!.

قبل أن تنعقد الأمسية الشعرية، قمنا بزيارة إلى المركز الدولى للشعر، وقد غمرنا شعور عميق بالجلال عند دخول المبنى الذى يتخذه المركز مقرا له، فقد كان هذا المبنى كنيسة قديمة تم ترميمها وإعدادها لتصبح مركزا ثقافيا كبيرا يضم مكتبة ومتحفا وقاعات متعددة، ولاحظنا أفواج طلاب المدارس وهم يتوافدون لزيارة المبنى. ولم يفتنا أن نلحظ بين مطبوعات المركز إعلانا عن فيلم **يوسف شاهين** (إسكندرية كمان وكمان) الذي كان معروضا قبيل وصولنا.

أما عن الأمسية نفسها، فلم تكن متميزة بالحضور الجماهيرى من حيث الكم؛ وإن تميزت من حيث الكيف، فمعظم الحاضرين شعراء أو مهتمون بالشعر، وكنا قد ظننا أن الجالية العربية الكبيرة فى جنوب فرنسا عامة ومارسيليا خاصة، ستملأ القاعة، ولكننا لم نجد إلى جانب الفرنسيين، سوى آحاد من العرب، بعضهم من القنصلية المصرية، وبعضهم من الجزائر، وكان بينهم قاص مصرى متزوج من ألمانية يقيم فى مارسيليا، هو «**يحيى إبراهيم**». الذى ظل يصحبنا حتى نهاية الرحلة، ونظم لنا فى اليوم التالى أمسية حميمة جمعتنا مع

الشعراء الفرنسيين، فقد كانت الأمسية الأولى بمقر المركز خاصة بنا وحدنا، فألقى كل شاعر قصيدته، ثم تناوب **شارل دى بول وكاترين فرحى إلقاء** الترجمة الفرنسية التى أعداها معا، منفردين فى بعض القصائد، ومتعاونين فى بعضها الآخر،

كنا على موعد فى اليوم التالى مع أمسية خاصة فى منزل القاص المصرى **يحيى إبراهيم** وزوجته السيدة «**دوروتيا**»؛ وقد أسعدتنا هذه الأمسية كثيرا، فقد حضرها ثلاثة شعراء فرنسيين هم «**شارل دى بول**» و«**جون كلود**» و«**كلارك**» واستمعنا إلى شعرهم بترجمة فورية من «**كاترين فرحى**» التى أضفت على هذه الأمسية بهجة وسحرا إلى جانب جهدها الكبير فى الترجمة. ودار نقاش حى حول الهموم الجمالية التى تشغل كل شاعر، خاصة مفهوم الزمن الذى دارت حوله تجارب **جون كلود**، ومفهوم الشعر الموضوعى الذى يهتم به **شارل دى بول**، خاصة عند شعراء أمريكا المعاصرين.

ESPACE ODEON

CINEMA



L'Espace Odéon / Maison Méditerranéenne de l'Image présente :

"YOUSSEF CHAHINE, L'ESPOIR D'UN ALEXANDRIN"

(Titre tiré du Libération 19 et 20 Novembre 1995)

DU 29 Novembre au 5 Décembre 1995

إعلان عن فيلم يوسف شاهين

أما أهم ما فى الرحلة على الإطلاق، فهو الزيارة التى قمنا بها للريف الفرنسى فى الجنوب بدعوة خاصة من الشاعر **جون كلود**، الذى اصطحبنا إلى منزله البسيط هناك، إلى الشرق من مرسيليا، بأكثر من مئة كيلو متر، ووجدنا أنفسنا فى ضيافة هذا الشاعر الإنسان محاطين بمشاعر دافئة لم نشعر معها إلا بأننا فى حوض المتوسط حقا، وقد كان شاطئه على مرمى حجر منا، وعند مرورنا على طولون، تذكرنا السفن الفرنسية التى انطلقت منذ مائتى عام لتغزو مصر من هذا الميناء، ولاتزال ثلاث قطع منها فى الميناء حتى الآن.

ولم يشأ **جان كلود** إلا أن يهيىء لنا خير ختام لرحلة من هذا النوع، فقد اصطحبنا لزيارة منزل «**سان جون بيرس**» فى المنتجع الساحر على شاطىء المتوسط فكانت هذه الزيارة خير عوض لنا عما فاتنا بعدم زيارة باريس.

فوزى سليمان

أيام قرطاج المسرحية

الوجيعة العربية في العرضين الفلسطينى والعراقى

ليلة الافتتاح كانت حافلة؛ حشد كبير بمسرح البلدية. فى كلمة صالح البكارى وزير الثقافة يؤكد على دور المسرح فى الحوار وتبادل الآراء والأفكار والمشاعر، وعلى النقاش بين أطراف متعددة بالضرورة مختلفة أحياناً. هى الدورة السابقة للمهرجان الدولى لأيام قرطاج المسرحية، متناوبة مع أيام قرطاج السينمائية، وكنظيرتها تقتصر المسابقة على البلاد العربية والإفريقية. مع عروض عالمية خارج المسابقة - افتقدنا أغلب المسارح الإفريقية المعلن عنها فى البرنامج، توجو وتشاد وبوركينا فاسو

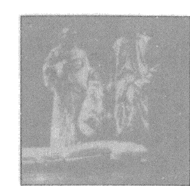


شعار المهرجان

والكاميرون - لم تحضر إلا فرقة السنغال جاءت فرق أخرى من الغرب: من إيطاليا وألمانيا وبلجيكا وأسبانيا وفرنسا وأمريكا، افتقد المهرجان مسارح آسيا وأمريكا

الجنوبية التى كان لها تواجد فى دورات سابقة، فى نفس الوقت امتلأ البرنامج بعروض فرق مسرحية تونسية محترفة ومن المسرح الجامعى والمسرح المدرسى ومسرح الطفولة ومسرح الهواة - يحق القول إذن أنه مهرجان تونسى - عربى.

نعود إلى حفل الافتتاح الحافل. بعد خطابى وزير الثقافة ومدير المهرجان الكاتب المسرحى عز الدين المدنى، يظهر على المسرح فارس على حصان عربى رمزاً لقرطاج القديمة وللأصالة، وفرقة موسيقى شعبية تنزل من المسرح إلى الصالة بين الجمهور، ثم تأتى المفاجأة التى



رجل ومرا ـ تونس

وعدنا بها منظم المهرجان - سهرة الرقص الشرقى - تقدمها تونسية جاءت من باريس خصيصاً واسمها ليلى حداد.

المفاجأة الجميلة حقاً كانت فى عرض الافتتاح «عشاق المقهى المفقود» نص وإخراج فاضل الجعاى الذى عرفناه من قبل بعرضيه المتميزين «كوميديا» و «فاميليا» يطرح الجعاى كمؤلف قضية صراع الأجيال، وغياب التواصل بينها وسوء ممارسة السلطة، مما يؤدى إلى تطرف بعض الشباب، وحادث اغتصاب أستاذ لتلميذته ومحاولات المؤسسة التعليمية التستر عليه. وقدم هذه العلاقات عن طريق الحركة، وكمخرج أظهر تمكناً عاليا فى كل وسائل التقنية على خشبة المسرح.



كاليجولا ـ سوريا

مستعيناً بمجموعته الثلاثية المعهودة المتألقة:

جليلة بكار - زوجته - وزهيرة بن عمار، وفاطمة بن سعيدان ومقدما معهن وجوهاً جديدة من شباب معهد الفن المسرحى، كان العرض متعة للفكر والعين نتمنى أن يقدم لنا هذا العرض الثرى فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى القادم.

وشاركت الدولة المضيفة بعرضين بالمسابقة هما بياع الهوى لمسرح نو - الذى فاز بالجائزة الكبرى لأفضل عرض مسرحى، و «رجل ومرا» لمحمد إدريس المسرح الوطنى التونسى الذى فاز بجائزة أفضل تقنية. قدم العرض الأول فى مسرح «مدار» - على مسافة نصف ساعة تقريباً من العاصمة، قاعة جديدة خصصت لمسرح نو - الذى



الحوينتة ـ الجزائر
أحد عروض المسابقة

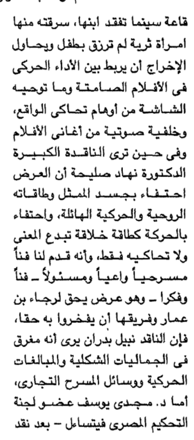
يديره الثنائى رجاء بن عمار والمنصف الصايم - والعرض عن تصور لهما، سينوغرافيا وإخراج آن مارى السَلامى، وبطولة رجاء بن عمار وآخرين وإضاءة يوسف بن يوسف الذى شاهدنا له أفلاماً أدار تصويرها فى تونس وسوريا ويعتمد العرض على الأداء الحركى لمدرسة الرقص الحديث - وأذهلتنا رجاء بن عمار فى اندفاعاتها الحركية على الخشبة - فى مثل هذا العمر - وعلمت أنها تدربت على مدى ستة شهور مع فرقة بنيا باوش رائدة المسرح الراقص فى ألمانيا - وتبدو لنا شاشة سينما فالبطلة مضيفة فى



مائة عام من المحبة ـ العراق



ديوان البقر ـ مصر



قاعة سينما تفقد ابنها، سرقته منها امرأة ثرية لم ترزق بطفل ويحاول الإخراج أن يربط بين الأداء الحركى فى الأفلام الصامتة وما توحيه الشاشة من أوهام تحاكى الواقع، وخلفية صوتية من أغانى الأفلام وفى حين ترى الناقدة الكبيرة الدكتورة نهاد صليحة أن العرض احتفاء بجسد الممثل وطاقاته الروحية والحركية الهائلة، واحتفاء بالحركة كطاقة خلاقة تبدع المعنى ولا تحاكيه فقط، وأنه قدم لنا فناً مسرحياً واعياً ومسئولاً ـ فناً وفكرا ـ وهو عرض يحق لرجاء بن عمار وفريقها أن يفخروا به حقا، فإن الناقد نبيل بدران يرى أنه مغرق فى الجماليات الشكلية والمبالغات الحركية ووسائل المسرح التجارى، أما د. مجدى يوسف عضو لجنة التحكيم المصرى فيتساءل – بعد نقد شديد للعرض – كيف يمنح هذا العمل الخاوى الضعيف – وهو الأمر الذى أجمعت عليه هيئة التحكيم بعد مشاهدة العرض ـ كيف يمنح الجائزة الكبرى من لجنة التحكيم نفسها فى جلستها الأخيرة!!!

العرض التونسى الثانى بالمسابقة «رجل ومرا» يستوحى فيه محمد إدريس ثلاث مسرحيات قصيرة من الكيوجان – نو وهى نوعية هزلية كانت تقدم فى نسق برنامج مسرحية النو لتدخل المتفرج إلى شىء من الاسترخاء والمتعة بين فصول النو – وهى غالباً مسرحيات تسخر من أخطاء البشر وحماقاتهم. وتدور حول زوجة تهرب من زوجها الذى فرض عليها زواجه بدون حب، ولكنه يعترضها فى الخلاء وهى تجر وراءها متاعها، ويتدخل رجل وسيط يتودد إلى الزوجة مما يثير غيرة الزوج، وتدور الدائرة فى النهاية على الزوج الذى يجبر على خلع ملابسه والتنازل عن كل ما معه. ويستخدم إدريس ستارة شفافة، كما يقوم رجل بدور المرأة كما فى المسرح اليابانى.

ونقف وقفة قصيرة عند العرضين القادمين من فلسطين: «رمزى أبو المجد» – مسرح القصبة بالقدس الشرقية – جائزة أفضل أداء رجالى لأحمد أبو سلعوم ومن العراق «مائة عام من المحبة» ـ فرقة التجمع الثقافى – جائزة أفضل نص مسرحى، لفلاح شاكر وجائزة أفضل أداء نسائى لشذى سالم. هل أقول أنهما عرضان مؤثران لأن موضوع كليهما هو الوجيعة العربية،

ممثلة فى فقدان الهوية فى العرض الفلسطينى، وفى حالة الضياع فى العرض الثانى؟

مسرحية «رمزى أبو المجد» أعدها جورج إبراهيم عن مسرحية للكاتب «أوثول فوجارد» من جنوب إفريقيا، تربط التفرقة العنصرية بين مجتمع جنوب إفريقيا قبل تحرره على يد حركة مانديلا والمجتمع الإسرائيلى. المخرج هو محمد بكرى الذى سبق أن شاهدناه بالقاهرة فى مسرحية «المتشائل» لإميل حبيبى، وهناك شخصيتان فقط على خشبة المسرح العارى إلا من منضدة ومقعدين، وعلى الجانب عازف عود مصاحب، الزمن هو الوقت الحالى يأتى رمزى أبو المجد إلى يافا بحثاً عن عمل فالظروف فى غزة صعبة، وعليه مسئولية إطعام ثلاثة أولاد وخمس مصائب! (بنات)، ولكنه لا يحمل بطاقة هوية تتيح له البقاء فى يافا، فيلجأ إلى صبحى أبو على الذى تأقلم مع الحياة فى يافا - التى ابتلعتها تل أبيب - وحيث أقيم أوتيل مكان بيت أسرته القديم ويخشى صبحى إيواء رمزى أبو المجد حتى لا يتعرض للعقاب ثم يتركه، وفى ليلة قضياها فى بار إسرائيلى وفى طريق العودة يعثران على جثة مواطن فلسطينى قتله اليهود ويحمل بطاقة هوية تتيح له البقاء فى إسرائيل ، يأتى الحل فى هذه البطاقة.. يتنصل من اسمه وهويته الأصلية ويرسل لزوجته خطابا .. «المشاكل التى كنت أعانى منها راحت وانتهت لأن رمزى أبو المجد قد مات.. لا تبك يا خديجة، أنا لم أمت كما يموت الناس فجسدى لايزال حيا.. لكن الذى مات بداخلى أشياء أخرى..» .. لقد فقد هويته الأصلية.. لأنه لم يستطع أن يصمد أمام الجوع والفقر.. حيث الرزق والعمل، يجد هويته.. وتكون بلاده.. فما هو معنى الوطن إذن؟! .. واستخدم بكرى شرائح الصور ليبين ضآلة رمزى أمام المبانى الشاهقة.. وكان أداء أحمد سلعوم فى دور رمزى أبو المجد تلقائيا مبهراً.

الوجيعة - المسرحية العربية الثانية هى العراقية «مائة يوم من المحبة» . طرح شجاع لمأساة الحرب وهى بدون تحديد الحرب العراقية الإيرانية، فهذا هو جندى يعود إلى بيته فجأة بعد عشر سنوات بعد أن كان قد أعلن استشهاده، وبعد أن انتظرته زوجته سبع سنوات مخلصة لذكراه وراعية لابنهما، ثم تزوجت رجلا أكرمها وابنها - خاصة أنها زوجة شهيد وبمرور الوقت أحبته وأحبها.. بعد ثلاث سنوات يفاجآن بعودة الزوج الأول.. أى كارثة يكشف عنها المؤلف مرة واحدة ليضعنا مع الثلاثة نتأمل معهم أزمتهم.. ماذا يفعلون وكيف يتصرفون وينتصرون على أنفسهم؟ فأطراف الصراع متحابون.. كلهم أبطال مظلومون.. كلهم ضحايا .. ضحايا الحرب... ضحايا الحب والوفاء.. مع من نتعاطف؟ لعل تعاطفنا كان أكثر مع الزوجة الحائرة.. لقد تمنت فيما بينها وبين نفسها أن الزوج الأول قد مات فعلا.. وقد عبرت شذى سالم - التى شاهدناها فى فيلم القادسية لصلاح أبو سيف - عن صراعاتها الداخلية من خلال ملامح وجهها وصوتها.. أليست هى المرأة رمز الأرض والوطن؟ وضعنا العرض فى موقف تأمل للموت والحياة.. وإشارة تدين الواقع الراهن كما أدانه العرض الفلسطينى «رمزى أبو المجد».

ويقع اختيار الفنان السورى «جهاد سعد» خريج معهد الفنون المسرحية بالقاهرة على مسرحية «كاليجولا» لألبير كامى يقدمها مخرجا وبطلا ويستحق عنها جائزة أفضل إخراج، وهى من إنتاج المسرح القومى السورى الذى أصبح جهاد مديراً له ولعل رؤية العرض تتوافق مع العرضين العربيين السابقين وترتبط مع مصائر شعوب العالم الثالث.. كصرخة ضد كل نماذج الطغيان والحرب، ووقفة مع الإنسان الذى يعانى من الحروب والطغيان والظلم.. وقد أقام المخرج ممشى طويلا اخترق صالة العرض، ولم يشعر المشاهدون براحة الفرجة.. وإن شعروا بما بذله جهاد من جهد رائع فى أداء دوره. وقد فاتنى أن أذكر أن كل هذه الجوائز ترافق معها مقابل مادى تراوح بين الألف والثلاثة الاف دينار تونسى، والدينار يفوق فى قيمته البنكية الدولار.

ولم يفز العرض المصرى «ديوان البقر» لأبى العلا السلامونى إخراج كرم مطاوع بأى من الجوائز الرسمية للجنة التحكيم، وفاز بإحدى الجوائز الموازية - وهى جائزة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لأحسن نص بالعربية الفصحى، مع ألف دينار وبدون دخول فى متاهة الحساسيات، التى قابلتها أيضا - أحياناً - السينما المصرية فى أيام قرطاج السينمائية فإن نص السلامونى جمع بين القيمة الأدبية والمسرحية - فى حين كان النص الفائز بجائزة لجنة التحكيم «مائة عام من المحبة» نصا أدبيا شاعريا.



دوروتا متولى

الأكاديميون المسرحيون فى وارسو

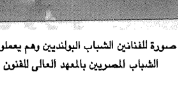
زار وفد من طلبة أكاديمية الفنون المصرية مؤخراً (المعهد العالى للفنون المسرحية) وأساتذتها بولندا. وهذه هى الزيارة الأولى التى يقوم بها وفد مسرحى أكاديمى مصرى مكون من ستة وعشرين عضوا إلى وارسو عاصمة بولندا، ردا على زيارة وفد من طلبة وطالبات وأساتذة القسم الخاص للدراسات المسرحية بالمدرسة الثانوية التخصصية (كاميل نوريد) تكريما للشاعر الرومانتيكى الكبير بوارسو.

وقد أطلقت هذه الزيارة الشرارة الأولى لدفع عجلة الحركة المسرحية التعليمية فى البلدين للاستفادة المتبادلة من خبرات المسرحيين البولنديين وتجاربهم. وأهمية هذه الزيارة أنها لا تعتمد على الاتفاقيات الرسمية للدولتين المصرية والبولندية فحسب، بل تتيح الفرصة المناسبة كذلك للكليات والمعاهد التعليمية المصرية والبولندية لكى تتبادل الزيارات والمنح الثنائية على مستوى الطلبة وهيئة التدريس والآثار المترتبة عن ذلك هى أن جامعة المنيا، على سبيل المثال لا الحصر - تبادلت مع نظيرتها الجامعة البولندية هذا النوع من الزيارات. وأهمية هذه التجربة أن الجهات الرسمية الممثلة للبلدين وأعنى بها أن السفارتين المصرية والبولندية مهتمتان اهتماما كبيرا بهذا التبادل الذى يخفف من الأعباء المثقلة بها الاتفاقيات الثقافية لتحقيق برامجها.

المصريون فى وارسو

شعر الأكاديميون المصريون فى وارسو عند زيارتهم لها، بالتقدير والامتنان للاستجابة الحقيقية التى أبداها البولنديون لتحقيق رغبات وفد مكون من ستة وعشرين عضوا مختلفى المشارب والتخصصات: تمثيل وإخراج وسينوغرافيا ونقد مسرحى. لقد كان الوفد الممثل للمعهد المصرى يحوى أقسامه الثلاثة تحت رئاسة الدكتور/ نبيل





صورة للفنانين الشباب البولنديين وهم يعملون مع الممثلين الشباب المصريين بالمعهد العالى للفنون المسرحية

سيدتان بولنديتان تشرفان على العرض بإحدى قاعات المعهد العالي للفنون المسرحية

منيب رئيس قسم التمثيل والإخراج لتعود الفائدة على الجميع. وقد قام بالإعداد لهذه الزيارة وتنظيم برنامجها مع البولنديين بالإشراف التطبيقى والتقديم والترجمة المخرج الدكتور **هناء عبد الفتاح** الذى حصل على شهاداته العلمية من جامعات بولندا.

كان الانطباع الرئيسى أن المسرح البولندى المعاصر لم يتغير أو تضعف قوته رغم المتغيرات السياسية والاقتصادية الأساسية التى أثرت فى مختلف الميادين والمجالات. لقد لعبت بولندا دورا تأسيسياً فى بناء صرح المسرح الطليعى والتجريبى العالمى المعاصر، ومنذ عشرينات هذا القرن وحتى الثمانينات يكتشف الأكاديميون المسرحيون أن المسرح البولندى فى حالة تراكم فنى وتواصل لاينقطع. لقد لاحظ المسرحيون المصريون كذلك أن هذا المسرح لم يكن وليد النظام السياسى الجديد؛ الذى يتخذ من الرأسمالية فكرته الأساسية لقد شيده النظام الاشتراكى فمنحته الدولة بعد الحرب العالمية الثانية ميزانيات ضخمة لإنشاء مالا يقل عن ثمانية وستين مسرحاً فى بولندا التى لايزيد تعدادها السكانى عن أربعين مليون نسمة،

وكان هذا النظام يمارس (اللامركزية) منذ الوهلة الأولى لوجوده فى تشكيلة التوزيع الثقافى والفنى داخل خريطة بولندا؛ وقد أتاح هذا النظام توسعا ثقافيا وانتشارا للفكر المسرحى والصناعة الثقافية فى مختلف أنحاء بولندا. فأهم التجارب المسرحية كانت فى جنوب بولندا، وأكثرها تأثيراً على الإطلاق كان فى غربها (معمل جروتوفسكى) فكانت (اللامركزية) فى التخطيط والتوزيع التعليمى والثقافى والصناعى تنبع من فكرة جوهرية تؤكد على الطابع الدعائى للفكر الاشتراكى، وهو حق اكتساب الإنسان البولندى - بمختلف فئاته الاجتماعية - للخدمات التعليمية والثقافية والصحيه الخ، تأكيدا (للموديل) الاقتصادى الثابت فى توزيع صناعة البلاد ومراكزها الثقافية بمختلف بقاع بولندا

جغرافيا لنشر الوعى الثقافى والقضاء على الأمية؛ الأمر الذى أثر تأثيرا كبيراً فى تكوين العقلية البولندية واستنارتها، ولم يكن هذا الهدف الأخير الأسمى بمستجيب لتطلعات النظام الشيوعى السوفيتى (روسيا حالياً) ولكل ما ينتمى إلى هذا المعسكر. إن هذا الانتشار الثقافى كان نوعاً من سياسة «التغطية» أو ما يطلق عليه «بالكوموفلاج» لتحطيم فردية الفنان وذاتية المفكر، بينما نجح - من غير قصد - فى خلق فرديات عبقرية من رواد الفكر المسرحى والشعر والسينما البولندية المحلية والعالمية. ومهد للقضاء على الأمية الثقافية للمثقفين والجماهير المتلقية، وشيد جسورا من التفاهم المتبادل والثراء الفكرى فى المطالبة بحرية تجربة الإنسان البولندى المؤثرة فى حرية التعبير والتلقى، وإثراء اللغة المسرحية القائمة على الرؤية البصرية التشكيلية، وخلق جماليات جديدة لمفردات العرض المسرحى التى تعاملت مع مفردات اللغة المرئية بل وأثرتها داخل تجارب مسرحية طليعية بولندية هربت عن قصد من اللغة الأدبية المسرحية المعتمدة على الكلمات، لعدم الوقوع فى براثن الرقابة السلطوية من جهة، والبحث عن وسائل تعبيرية جديدة جذبت الحركة المسرحية العالمية من الجهة الأخرى.

إذن فالملاحظة الجوهرية التى وعاها المسرحيون المصريون فى وارسو أن النظام الجديد البولندى لم يكن صاحب هذا الإبداع وإن الحركة المسرحية الجديدة المعاصرة فى بولندا تحيا عبر تجارب هؤلاء الرواد المسرحيين العالميين البولنديين الذين بثوا الروح البولندية القومية فى إبداعاتهم بعد عام ١٩٤٥ أى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وتوجت بثورة المثقفين البولون عام ١٩٦٧، وصولاً إلى ثورة التضامن التى تسببت فى القضاء على النظام الشيوعى داخل بولندا والتخلص منه عند جيرانه.

وقد لاحظ الأكاديميون المسرحيون من حديث البروفيسور **انجى وابتسكى** Andrzej La-picki رئيس أكاديمية المسرح أنهم يختارون من بين عدد المتقدمين سنويا والذين يصل عددهم إلى ألفىْ متقدم، مالا يزيد عن ثلاثين فردا فقط فى مجالات فنون التمثيل والإخراج المسرحى والنقد وفنون مسرح العرائس. ومن شروط القبول فى قسم التمثيل انه يقوم على امتحانات صعبة تفترض بداية موهبة الطالب المتقدم؛ وفى نفس الوقت تراعى قدرات الطالب الثقافية والفنية فلابد أن يكون الطالب قبل أن يلتحق بالدراسة مادة غاية فى التنوع والثراء منذ الوهلة الأولى: فهو ملقٍ ومؤد وراقص ومغنٍ مسرحى، ويجب أن يحمل فى داخله بذور هذا التعدد فى الموهبة لتشكيلها وتأكيد فرديته فى أثناء دراساته بمعهده العلمى.

لذلك يجب أن يحدث انتخاب بالغ الصعوبة فى البحث عن فنان المستقبل. فالموهبة وحدها لاتكفى. إن المسرحيين المصريين لاحظوا كذلك شرطا جوهريا يشترط على كل من يلتحق بالمعهد الأكاديمى؛ وهو تفرغ الطالب تفرغا كاملاً للدراسة وخاصه فى العامين الأولين فيمنع الطالب نهائيا من العمل فى المسرح أو داخل أجهزة الإعلام (إذاعة - تليفزيون - سينما - ڤيديو) ليهيأ تهيئة صحيحة لدراسته، فإذا اقترح عليه فى العامين التاليين الاشتراك فى هذه المجالات، فعلى الجهة المنتجة تقديم

سيناريو الفيلم - على سبيل المثال - وأمام لجنة فنية أكاديمية مختصة لدراسة قيمة الموضوع الفيلمى والفكرى والفنى، والدور المقترح على الممثل / الطالب، وهل هو مادة مطورة لفنون آدائه للموافقة عليه، أو هو لايحقق هذا الهدف فترفضه.وعلى الرغم من أن نظام أكاديمية الفنون المصرية يرفض قانونيا الاحتراف المبكر للطالب إلا أن عدداً غير ضئيل يمارسون فنون التمثيل، وتصميم الديكورات فى أجهزة الإعلام والثقافة: تليفزيون وفيديو وسينما ومسرح فى أدوار لاتعمق من تجربة الطالب أو تزيد من خبرته بل ربما تشوه من موهبته، وتحطم من تكوينه الفكرى والفنى والروحى خاصة فى ممارسات الطلبة بمسرحيات القطاع الخاص الرديئة والمسلسلات التلفزيونية ذات المستوى الهابط.

لقد كانت مفاجأة للمسرحيين المصريين اتسمت بقيمتها الفكرية والأخلاقية. عندما صرح الفنان (الممثل والمخرج) «وابتسكى» - رئيس أكاديمية المسرح البولندية - مدير المسرح البولندى Teatr Pol-ski بأنه باعتباره مسئولاً عن هذا المسرح الأكاديمى المسرحى، وباعتباره معلما وتربويا، يرى أن على الطالب أن يتعلم أصول الحرفة عبر جذورها وتقاليدها الكلاسيكية، فالمشكلة الأساسية لديهم فى المسرح البولندى الآن - أن الممثل البولندى لم يعد مهتما بنطق الكلمة ومخارج حروفها بنفس القدر الذى كان يهتم به الأولون. وأن هذه ظاهرة خطيرة تهدد روح اللغة القومية؛ وقد مر الأدب البولندى القائم على الشعر، وأنه على الرغم من اهتمامه البالغ باللغة البولنديه وأدبها وكيفية نطق حوارها بلغة صحيحة صافية بأساليب علمية تقوم على الاهتمام الجوهرى بتفسير الكلمة وطرق نطقها إلا انه لايقف ضد مناهج أساتذة آخرين فى الاهتمام بمفردات العروض المسرحية الأخرى داخل الأكاديمية التى قد تكون أحيانا على حساب الكلمة؛ بل إن تباين الاتجاهات والرؤى المسرحية الجديدة يمارس ويتعامل معه بالقدر نفسه من الاهتمام والتفسير والتعامل مع فنون الكلمة وأدائها.

من تجارب المسرح البولندى المعاصر

لقد شاهد المسرحيون المصريون تجارب مسرحية متعددة . المسرحية الكلاسيكية «الخاطب» **لجوجول**، «وأوبرا نابوكو - Nabucco» **لفردى**، ثم التجربة الطليعية «تنويعات على دون كيشوت» وغيرها من العروض المسرحية المتميزة، بالإضافة إلى مشاهدة أهم منجزات المسرح التجريبى المعاصر البولندى على أشرطة فيديو/ كاسيت (تجارب جروتوفسكى - شاينا - كانتور - مونجيك - ججيجوفسكى وغيرهم من المبدعين المعاصرين.

ومن أهم اللقاءات المسرحية للتعرف على بعض ملامح التجريب المسرحى البولندى لقاء المسرحيين الأكاديميين المصريين بالفنان المسرحى الكبير: «يوزيف شاينا Jozef szajna" الذى تحدث عن تجربته المسرحية طوال أربعين عاما من الإبداع، وتحدث كذلك عن تجربته المسرحية الهامة فى مصر منذ ثلاث سنوات، عندما أشرف على ورشة مسرحية بمركز الهناجر للفنون بالتعاون مع المخرج المصرى **هناء عبد الفتاح** الذى اكد شاينا انه أضاف الكثير من فنه للعرض المسرحى «بقايا ذاكرة» الذى قُدم

فوق خشبة الهناجر تتويجا للورشة المسرحية.

حققت زيارة العمل القصيرة لوارسو - والتى أتاحتها أكاديمية الفنون المصرية والمدرسة الثانوية البولندية وأتاحت للمسرحيين المصريين التعرف على بعض القضايا المسرحية العلمية الملحة أهمها:

- إتاحة الفرصة للتعاون الفنى المشترك ما بين المعهد المصرى للفنون المسرحية، والمعهد البولندى للمسرح للتخطيط لتنفيذ زيارات متبادلة مماثلة.

- استعداد «صندوق التنمية الفنية والثقافية البولندى» للمساهمة فى الإنفاق المشترك بينه وبين الجهات المعنية بمصر لتنظيم منح قصيرة الأجل للمبدعين الشباب المصريين والبولنديين، من التشكيليين والمسرحيين والسينمائيين، وتبادل المعارض الفنية سهلة الحركة والتنقل لعرضها فى أنحاء متفرقة من المدن البولندية والعكس.

هذا من الناحية الرسمية، أما من الناحية الفنية والمعنوية فقد أكسبت هذه الزيارة المسرحيين المصريين روحاً جديدة من الوعى الثقافى بقضايا فنية وأكاديمية هامة، للتعرف ليس فقط على الإبداعات الجديدة لفنون المسرح البولندى، بل - وربما قبل كل شئ - التعرف المسرحى المصرى على نفسه أكثر، واكتشافه لقدراته الإبداعية بمقارنتها بالآخر، وأين يقف، ومن يخاطب ويقدم له فنه؟!. يقول الدكتور **أنور رستم** - الممثل والمخرج والأستاذ بأكاديمية الفنون «لقد شعرت أننى اغتسلت روحيا، وعدت شاباً من جديد بعد هذا العمر، تملأنى الرغبة والحب فى أن أبدع!!»



الشعر

لعل خير مايمكن أن نقدمه ضمن (ديوان الأصدقاء) مع مطلع العام الجديد، هو قصيدة جديدة لصديق جديد ينضم إلى أسرة الشعراء من أصدقاء (إبداع)، خاصة أن قصيدته تدور حول تجربة الوقوف بين عام تولى وعام جديد يهل، بكل مايمثله ذلك من الوقوف في منطقة هى بين الألم والأمل، الألم لما حمله العام الذى ولى من كوارث ومظالم على المستوى العام، ولكن الشاعر يمزج ذلك كله بشجى رومانسى مستمد من التجربة الخاصة، فيبتعد فى جانب من قصيدته عن الحكمة الجافة والتأمل المباشر، أما المواضع الأخرى التى غلب فيها الواعظ على الشاعر، فهو ماستتكفل به الخبرة والمراس على مانأمل.

ومن الأصدقاء القدامى، ننشر قصيدة جيدة للشاعر «السيد التحفة»، ويسعدنا مافيها من تكثيف بدأ به الشاعر يتجنب ماكان فى قصائده السابقة من ترهل ويراب ماكان يشيع فيها من صدوع، وكذلك قصيدة الشاعر والقاص «أحمد محمود عفيفى»، الذى نريد أن نعتب عليه لأنه لم يستطع أن يكبح جماح غضبه فى/رسالته الأخيرة، وكنا نطمع أن يقدرُ مانقوم به من جهد فى اختيار القصائد وقراءة مئات الرسائل، وأن يلتمس لنا العذر إذا ماتأخرنا فى نشر بعض المواد؛ ذلك أننا نود أن نتيح الفرصة لكل عمل جيد بغض النظر عن اسم صاحبه.

●

ديوان الأصدقاء

«عام تولى»

شعر: حمدان محمود القاعود
(اخميم . سوهاج)

ونحن نودعُ عاما تولّى
أعودُ بنفسى إلى ذكريات أحُن إليها
فأبكى عليها
وقد كان فيها ليالٍ تفوح
بعطر الهوى
وقلبٌ أحبٌ ومزّقه الشوق

حتى انكوى
فمات شهيدا وكان لذاك الغرام فِدى
وقد كان فيها لقاءاتُ حبّ
وليس سوى!
ونحن نودعُ عاما تولى
ونقلبُ من عمرنا صفحةٍ
تفشت سطور الكلام عليها بليل الدموع
بحثت كثيرا بها عن صحاب
وعدت وليس معى من صديق
وعشت اصارعُ ظلم الحياة
بأنشودة من دموع حزينةْ
أقول سيأتى غداً بالأمانى
ولكن حلمى تبدى سراب
ونحن نودع عاما تولى
ونفتح للعمر بابا تحلى
بثوب الاملْ
أناشدُ كلَّ الذين افاضوا دموعَ الوداع
وكلَّ الذين أعدوا اللقاء
لعامٍ جديد
بأن يمنحوا الطفلَ أحلى ابتسامةْ
وأن يطفئوا نار حرب تدمِّر فى الأبرياء
ويمضى بنا الدربُ نحو النهايةْ
لنجنى حصادَ الذى قد صنعنا
لنعرفَ كيف نواجه ذاك الذى قد أتانا
ليلقى عليكَ ستارا
فتصبح فى جانب الذكريات
وتلزمنا فى الفراق التفاتةْ
نجمِّعُ فيها حنين الليالى وحكم القدْر
فتقرأ سفراً من العمر مر

«قُدُوْم الّشعْر»

شعر: السيد التحفة
(شبرا خيت)

وجاءَت ربّةُ الشّعْرِ
تَرّش الُنْورَ فى دْربى
وتَمْحو ظلمة الليلِ
لُيشرِق بالضيا فجرى
ويزهر.. بالمنى عُمرى...
***
أيا شعْرُ...
لَكمْ َحامَتْ.. على ُروحى
ظلاُل اليأس
فكُن.. ياشعر.. ترياقى.....
وكن فى الليل أشواقى
وكن في الّتيهِ أحْداقى

وكن مائى.. وبيدائى

وكن أرضى.. وكن عرْضى

وكن يومى.. وكن أمسى
وكن جهْرى.. وكن همْسى
وكن ومضًا من النفسِ

•

«أسدلوا هذا الستار»

شعر: احمد محمود عفيفى(دمياط)

وليتَ وجهى فاستظّل بوجهكُم
ودنوت وحدى
أنسلُّ من نبضى إلى نبضٍ قديمٍ
وأهُش أعوامى.. أفتش فى الركام..
ارى احتضار الشمس فى الأفق الهرم!!
هل تسلبون البوح سُمَّار السقم؟
هذى مواقيتُ الألمْ
غبنٌ ثقيلُ هأم في دربى طويلاً، واستقامْ!
وارتعاشأت كوجهِ الماءِ فى بئرٍ عفنٍ
الزيف قرصان
يسأومنى على عرض الورقْ
الزيف بهتأن يُطلُّ من الشفقْ
ونذرت قُرباناً لهذا الليلِ
هل: يَهبُ السماءَ بشاشةً؟
هل: يقُتل الغَسق المسافر فى الدماء؟

يَستبدلُ الماَء القديم برشفةٍ؟
هل تسلبوُن البوح، هل: أطنبت؟
هى «بضع أضغاثٍ» وعذراً
لم يعد بينى وهذا الزيف إلاَ.. «سبع بقْرات»
أأهذى؟!! ليتنى
لو أننى
أو.. كيف تمنحنى الصبيةُ وردَةً؟
أو.. ليسَ تعرف أننى ماضٍ إلى هولِ الفرارِ؟
تلك الصبيَّة ليتها
تُلقى بلؤلؤها إلى فرخِ النهار!!
وليتها تُلقى بدَمى خلف أسوارِ الحصار
لكى أرفرفُ «طاهراً»..
وأزُّف للسمَّار أطيار احتراقى
ثم أصرُخ: ويُحكُم فلتسدلوا هذَا الستار!!

ايها الأصدقاء

ننشر فى هذا العدد أيضا بعض النصوص القصصية التى وجدناها تستحق النشر.

ومن الطبيعى أننا ندفعها إلى النشر بعد تصحيح ما بها من أخطاء، وإن كان هذا يغضب بعض الأصدقاء الذين يظنون أن عملهم برىء من الخطأ، وأننا نبالغ فى التركيز على هذه النقطة المهمة. وكنت على وشك أن أنشر إحدى قصص هذا العدد كما هى، ولكنى فكرت أن صاحبها ـ وعنده نسخة أخرى منها بالتأكيد ـ ربما يرى كيف استقام أسلوبها.

أما صديقنا الذى بعث إلينا خطاباً غاضباً فنحن نجد له العذر فى بعض ما أغضبه، صحيح أن «الويسكى» لم يقدم مع الطعام، وهذا خطأ أوقعنا فيه كم القصص الهائل الذى علينا أن نراجعه كل شهر، وإن كانت كل الأشياء الأخرى موجودة، بما فيها الأخطاء بالطبع ولكننا نعاتبه ولا نغضب منه،لأننا حين نشرنا له قصة منذ فترة قصيرة كتب خطابا غاية فى الرقة واعتذر عن الأخطاء، ولم يرسل نسخة منه إلى رئيس التحرين. وقد بحثنا عما أثار غضب هذا الصديق فلم نجد ما يبرره.

على كل حال.. هذه هى بعض القصص التى اخترناها، وفى الطريق إن شاء الله قصص أخرى ستأخذ دورها فى النشر.

●

ضريح التاريخ

أمل خالد ـ القاهرة

أسير فى الشارع الممتد، يواجهنى الضريح، وعلى اليمين مازال المقر القديم يقف فى استقبالى وآخرين. إلى الطابق الثالث بالبناية الشاهقة تقدمتنى صديقتى ـ التى أقيم ببيتها منذ أن فرغت نقودى فلم يستقبلنى الفندق.

أسرعت صديقتى تلحق بالصراف الذى أشاع بين العاملين أن صرف مستحقاتهم عن الشهر الفائت حل موعده اليوم. من فوق الرصيف المواجه شرعت أتطلع إلى تلك اللافتة التى سيجت نوافذ الطابق الثالث سمعت صوتى: إن أناساً بهذه القوة يهون أمامهم شراء مقر المكتبة القابع بالدور الثالث من البناية الشاهقة، بل تهون أمامهم أشياء تفوق ذلك بمراحل، انتبهت على صوت صديقتى تدعونى، صعدتُ الدرج ـ المصعد الذى كان يعمل فى نشاط قبل سنوات ـ لا يعمل، بالطابق الأول مازالت وكالة الإعلان ـ منذ سنوات مضت ـ قائمة،

الجديد بعض الديكورات واللمبات الملونة تزين المدخل، بالطابق الثانى شقتان خاليتان استثمر فيهما المالك مبلغاً من المال يليق بهما موقعاً ومساحةً وخدمات.

وصلتُ إلى الطابق الثالث، تتصدره لافتة نحاسية كبيرة تحمل اسم الجريدة التى تكتب لها صديقتى بخط أندلسى دقيق، أخذتُ أنطق حروفه الحمراء البارزة، وفى الطرقة التى تتوسط شقتى الطابق فى شموخ تقف مانشتات الجريدة تتوسط إطاراً من الخشب الأسود تعلوه مساحة زجاجية بحجم الإطار. دلفتُ من الباب الأيسر، تحول لون الطلاء الأخضر إلى الأزرق الذى غطى الجدران والأرضية والأثاث، وانسحب اللون الأخضر الذى احتل المساحة كلها - قبل سنوات مضت - تاركاً الساحة للأزرق.

قدم عامل البوفيه القهوة لى، دعتنى هوجة الانتخابات وتبدل حال المقر الكائن بالطابق الثالث من البناية الشاهقة فى الشارع الذى يقف الضريح فى نهايته شامخًا إلى الأمس، دق جرس الباب فى شقة صديقتى، اختبأت خلف الفوتيه الأخير بغرفة الصالون، سمعت صوت أمها، بلل ابنك ملابسه، جئت أغيرها. وأنا متكورة خلف الفوتيه الأخير حافية القدمين يلهبهما البرد القارس، بعد ثلث الساعة انصرفت الأم التى تمنع ابنتها - صديقتى - من استقبال الغرباء ومن التعرض لحل مشكلاتهم إلى الطابق الأعلى حيث شقتها بنفس البناية، اعتذرت صديقتى عن موقف أمها، واعتذرت عما تسببت فيه من حرج.

تناولت قهوتى - الباردة - والقيت نظرة على الضريح العتيق وأنا أنصرف مع صديقتى.

●

صغار.. كبار

إيهاب رضوان الدسوقى - المنصورة

كانت تحسبنى نائمًا بينما أنا أراقبها باهتمام.. قلقة هى عليه، تنظر إلى الساعة كل بضعة دقائق.. تثق بأنه تعمد التأخر حتى هذا الوقت ليعتصرها القلق.. تنهض من الفراش لتتشاغل بأى شىء.. تحضر البوم صور الزفاف وتقلب الصور فى شرود.. لماذا تركته يخرج غاضبًا إذن مادامت قلقة عليه هكذا.. تنظر إلى فى سخط وكأننى السبب.. حقًا منذ مجيئى وهما كثيرا الشجار ولكن ما ذنبى؟

حين تسمعه يفتح الباب الخارجى تلقى بالألبوم مسرعة وتطفئ النور وتستلقى بجوارى على الفراش.. تقبلنى قبلة سريعة وتحكم الغطاء حولى قبل أن تغطى رأسها تمامًا متظاهرة بالنوم.. الخبيثة!!.. يفتح هو باب الغرفة ويضىء النور وحين يجدها نائمة يغلق الباب بعنف، لكنها لا تتحرك.. يخلع ملابسه فى صمت ويلقى بها فى كل مكان.. الأحمق!!.. صدق أنها نائمة.. يجلس ويفتح الراديو.. يريدها أن تستيقظ.. فى عناد طفولى يرفع صوت الراديو ثم يغنى بصوته الأجش.. أحس بها بجوارى تكتم ضحكاتها.. بعد دقائق ييأس من إيقاظها فيغلق الراديو ويطفئ النور بعد أن قبلنى هو الآخر فى محاولة أخيرة يرتمى على الفراش بعنف ويسعل بلا داع، لكنها أصرت على تجاهله.. خطر لى أن أتركهما يعذبان نفسيهما بعنادهما الأحمق، لكن قبلاتهما التى لم

ينمح أثرها بعد، جعلتني أبدأ في تنفيذ خطتي فورًا.. بدأت فدفعت الغطاء عني تمامًا.. في تلقائية تلامست أيديهما وهما يعيدان إحكام الغطاء حولي.. هذه هي الخطوة الأولى.. عرف كل منهما أن الآخر لايزال مستيقظًا.. فجأة ودون سابق إنذار رفعت صوتي باكيًا... كالمعتاد تمتم هو بألفاظ غاضبة مبهمة، بينما نهضت هي ودفعت في فمي زجاجة اللبن الصناعي.. لفظتها بالطبع مستمرًا في البكاء وبشكل هستيري هذه المرة.. أخيرًا يتحدثان.. تصر هي أنني أعاني من مغص حاد، بينما يقسم هو أن درجة حرارتي مرتفعة.. تعاونا في سكب الأدوية بفمي بسخاء شديد، وتبادلا حملي وهدهدتي واتصل بينهما الحديث، لكنني لم أصمت مباشرة حتى لا تنكشف اللعبة.. وحين هدأت كان صوتي قد بح تماماً، بينما كانا هما في حالة انسجام قصوى.

●

فجر

منى سعيد أحمد ـ البحر الأحمر

في تلك الليلة شيء ما كان يبحر بها، دوار الشيء المجهول شديد جدًا!! قديمًا كانت تعشق الرمال الحمراء الصغيرة، كانت تبني منها بيوتًا ساعة الأصيل تسعدها كثيرًا، لكنها كانت دومًا تبكي! في اليوم التالي كان المد يتلفها!!

رطوبة الجو خانقة لكن نافذة حجرتها تعبق بريح طيبة... رائحة اليود تطير مع الموج عاليًا، كان للبحر دومًا فضل عليها!

استندت على نافذتها قليلًا.. في تلك الساعات الحلوة.. كم تعشق لون المياه.. ساحر جدًا فجر البحر!!

صوت الموج خفيض جدًا يغازل صخور الشاطئ.. حرية صوت القواقع الصغيرة تعشقها كثيرًا.. أنفاس خنافس البحر مقلقة جدًا تتمنى لو حملتها بعيدًا بعيدًا عن قواقع المركب القديمة الصدئة.. تمنت لو خرجت وشيدت بيوتها الرملية! لكنها تذكرت أن حبيبها لا يؤمن ببيوت من رمال!!

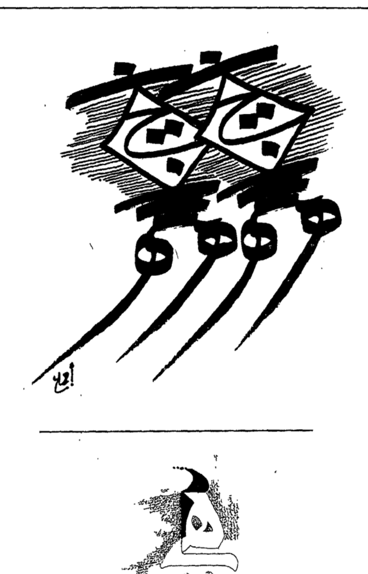
عندما شعرت بدوار الشيء المجهول يداهمها ثانية ارتمت على كرسيها وأخمدت صوت المنبه الذي لا فائدة له بجوارها وهي الساهرة دومًا كفنارات الميناء.. أكثر ما يريحها حين تجلس إلى أوراقها ترنو للبحر وتكتب.. حبيبها ملأ مقلتيها أملاً.. رسم على كل فساتينها أقلاماً عندما علم أن أكثر ما يبعدها ساعات الكتابة.. حرف وحرف وحرف

كتبت «حلم»

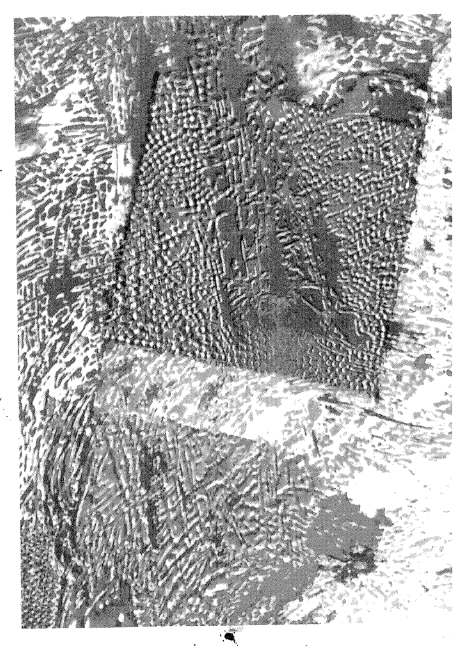
لم تستطع أن تكمل.. راحت ترسم زوجين من أجنحة النوارس وسماء الحلم بعيدةً جداً! تذكرت.. حبيبها يكره دلالات البعد / المستحيل..

... ابتسمت فقد كان دوماً يحلم..!!

... أضواء السفن تصل من بعيد خافتة خجلة أمام نجمات السحر.. صوت الأذان أراحها قليلاً! تذكرت.. حبيبها أقنع يوماً أحدهم أن يفكر كم هو حكيم هذا الحنيب!/ همست/ حين فاجأها الصباح، فقد كان المد على أشده وكانت ستحزن كثيراً لو شيدت بيوتها الرملية.. هذه المرة حين جلست إلى مكتبها رسمت مجدافين!!

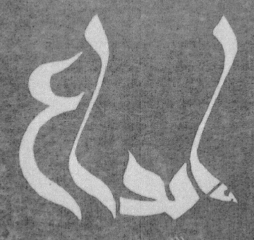


مِن أعمال الفنّان «إجماع»



لوحة من معرض الفنان طه حسين المقام حالياً بجاليرى سلامة بالمهندسين، والذى يضم أعمالا من مراحل فنية متعددة تعبر عن مسيرة الفنان، منذ الخمسينيات حتى الآن.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب



العدد الثانى ● فبراير ١٩٩٦

نازك الملائكة

رؤى جديدة حول دورها الريادى

سلمى الخضراء الجيوسى

فريال غزول

محمد بريرى

ديزى الأمير

ترنيمة الباء (قصة)

إدوار الخراط

مكابدات الكائنات الوحيدة (قصيدة)

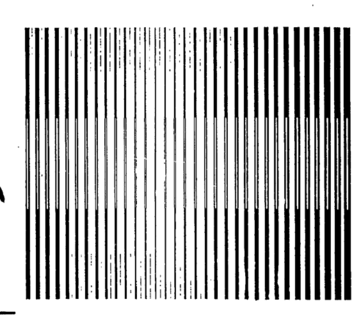
محمد إبراهيم أبو سنة

قيام (آل مستجاب) وانهيارهم (مقال)

شاكر عبدالحميد

المفكر العربى الحر عبدالله القصيمى.. وداعا

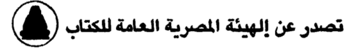
سيد القمنى - حسن طلب - فوزية رشيد





مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ، الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٢ درهما اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص . ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الرابعة عشرة • فبراير ١٩٩٦ م • رمضان ١٤١٦ هـ

هـذا العـــدد

■ **الافتتاحية:**

■ **المفكر العربى الحر عبدالله القصيمى وداعاً**

■ **نازك الملائكة.. رؤى جديدة لدورها الريادى**

■ **الدراسات**

■ **الشعر**

■ **القصة**

■ **الفن التشكيلى**

■ **المكتبة**

■ **المتابعات**

■ **الرسائل :**

■ **أصدقاء إبداع** :

ســيرتــان

لم يكن فى خطة هذا العدد أن نجمع إلى ملف الشاعرة العراقية الرائدة **نازك الملائكة** ـ عافاها الله ومد فى عمرها ـ ملفا آخر أعددناه على عجل عن المفكر العربى الشجاع **عبدالله القصيمى** ـ رحمه الله ـ لولا أن فاجأنا أحد مريديه (**إبراهيم عبدالرحمن**) فنعاه إلينا منذ أسابيع فى صفحة الوفيات !

ولم تكن الصدفة التى جمعت بين هاتين الشخصيتين المؤتلفتين المختلفتين على صفحات هذا العدد عارية عن المحاسن؛ فلقد كشفت عن حقائق وجسدت عبرا، وفتحت عيوننا اكثر على أمراض وبيلة فى حياتنا الثقافية، وهى أمراض كنا ـ ولا نزال ـ نحس بأعراضها دون أن ننجح فى تشخيصها، فإذا نجحنا اعجزتنا وسائل العلاج وأعوزتنا أدواته وأساليبه.

وليس هذا مقام الحديث عن حياتنا الثقافية وعللها، إلا بمقدار ما ترمز إليه هاتان الشخصيتان الكبيرتان فى ائتلافهما واختلافهما.

ولعل أهم ما يجمع بين **نازك والقصيمى**، هو أن كليهما رائد فى مجاله، هى واحدة من رواد التجديد فى حركة الشعر العربى المعاصر بعد قرون طويلة من التقليد والجمود، وهو واحد من رواد الفكر النقدى

الجرى، فى حياتنا الثقافية المعاصرة، ممن نذروا أنفسهم ـ وهم قلة ـ لمقاومة كل أشكال الخرافة والدجل وهدمها من أساسها، ولمحاربة سائر صور الطغيان والقمع باسم اللاهوت أو السياسة.

غير أن الريادة فى الحالين لم تشفع لذويها، فلم تقابل إلا بالجحود والنكران أو فى أحسن الأحوال بالنسيان وعدم الاكتراث، على اختلاف المبررات والظروف هنا وهناك.

فهذه **نازك الملائكة** وقد تقدم بها العمر وداهمها المرض، وحيدة شبه منسية، يعوزها الدواء فلا تجده إلا إذا خرجت بعيدا عن الحصار المضروب على بلدها، ولم يشفع لها الدور الريادى الكبير الذى نهضت به وهى تحمل راية التجديد فى الشعر والنقد، وتخوض معارك التحديث فى الحياة والمجتمع، وتنتصر لحقوق المرأة فى مواجهة التيارات المتزمتة والرؤى السلفية، كل هذا لم يشفع لها، بل لقد تبجحت أصوات بعد حرب الخليج فارتفعت تطالب بحذف قصائدها وقصائد زملائها العراقيين؛ من المناهج والمقررات الأدبية فى المدارس كافة!

وهذا **عبدالله القصيمى** يلقى المصير نفسه بعد رحيله، كما لقيه قبله، ولم يشفع له عند أحد أنه عاش منفيا مطاردا قلمه مقيد وكتبه مصادرة وحياته مهددة، بلا ذنب إلا أنه اجتهد فقاده اجتهاده إلى الاختلاف حول ما استقرت عليه الأذهان وجرت به العادات.

أما اختلاف الرائدين فتجسده سيرتاهما الفكريتان، إذ فى حين انتقلت **نازك** ـ تحت وطأة ظروف عديدة متشابكة ـ من صفوف دعاة التجديد والتطور إلى صفوف المحافظين ودعاة التقليد، نجد العكس تماما عند **القصيمى** الذى بدأ باليقين لينتهى إلى الشك، وهذا تحول نادر فى تاريخنا الفكرى، فقد اعتدنا اليوم أن نجد الناس يتحولون من العلم إلى الإيمان ومن الدنيا إلى الآخرة ومن علوم الأرض إلى علوم السماء.

على أن اختلاف الموصوفين لا يمنعهما من الاشتراك فى صفة واحدة كما علمنا المتنبى:

وقد يتقارب الوصفان جدا ... وموصوفاهما متباعدان

مراد وهبه

تعليم بلا دوجماطيقية

يقول أفلاطون فى «الجمهورية»: «إننا فى العلم نبحث من أجل معرفة ما هو موجود أبديًا، وليس معرفة ما هو موجود فى لحظة ثم يتلاشى، ومن ثم نتفق على أن الهندسة هى معرفة ما هو موجود أبديًا. وإذا كان ذلك كذلك، أيها الصديق العزيز، فالهندسة ينبغى أن تجذب العقل نحو الحقيقة»[1]. ومعنى هذا النص أن المعرفة تدخل فى علاقة جوهرية مع الحقيقة.

والسؤال إذن:

هل هذه العلاقة مشروعة؟

نجيب بسؤال:

ما الحقيقة؟

هناك ثلاث نظريات:

أولًا:

نظرية «الحقيقة صورة» أى الحقيقة صورة طبق الأصل. عبَّر عنها الفلاسفة المسلمون فى قولهم «الحقيقة هى مطابقة ما فى الأعيان لما هو فى الأذهان». وعبَّر عنها الفلاسفة المسيحيون وعلى الأخص **توما الأكوينى** فى قوله «الحقيقة هى المساواة بين العقل والأشياء بحيث يستطيع العقل أن يقرر أن ما هو موجود موجود، وأن ما ليس موجودًا ليس موجودًا». بيد أن هذا التعريف للحقيقة عسير المنال لأنه يفترض مقدمًا أن نعرف الأشياء مستقلة عن عقلنا، ثم نقارن بعد ذلك بين الأصل والصورة. والعُسر هنا مردود إلى انه من المحال معرفة الأشياء كما هى فى ذاتها بمعزل عن تأثير العقل فى حالة معرفته هذه الأشياء.

ثانيًا:

نظرية «الحقيقة قانونًا». وقد عبّر عنها **ديكارت** فى قوله بأن «سلاسل التفكير الطويلة التى اعتاد علماء الهندسة أن يستخدموها فى التدليل على أصعب ما يفرضونه خيلت إلىّ أن جميع الأشياء التى تقع فى علم الناس إنما تتتابع فيما بينها على هذا النمط، وأن الإنسان إذا كفّ عن أن يتقبل الباطل على أنه حق واحتفظ دائمًا بالنظام الواجب لاستنتاج بعضها من بعض لا يجد منها قصيًا لا يستطيع الوصول إليه، ولا خفيًا لا يمكنه الوقوف عليه»[٢]. ومعنى هذا النص أن الحقيقة فى داخل أفكارنا، ولا تُعرف إلا بتلازمها المنطقى استنادًا إلى قوانين العقل. بيد أن قوانين العقل متباينة بين فيلسوف وآخر. فقانون عدم التناقض عند **أرسطو**، ونقيضه أى قانون التناقض هو عند **هيجل**. وقانون العلية الذى يفضى إلى الحتمية مشكوك فيه عند **الغزالى** من متكلمى المسلمين، وعند **هيوم** من فلاسفة الغرب على الرغم من تباين الغاية من هذا الشك. يقول **الغزالى** «الاقتران بين ما يعتقد فى العادة سببًا وما يعتقد مسببًا ليس ضروريًا عندنا، بل كل شيئين ليس هذا ولا ذاك هذا، ولا إثبات أحدهما متضمن لإثبات الآخر، ولا نفيه متضمن لنفى الآخر. فليس من ضرورة وجود أحدهما وجود الآخر ولا من ضرورة عدم أحدهما عدم الآخر مثل الرى والشرب، والشبع والأكل، والاحتراق ولقاء النار، والنور وطلوع الشمس، والموت وحز الرقبة، والشفاء وشرب الدواء، وإسهال البطن واستعمال المسهل»[٣]. ويقول **هيوم** قولًا مشابهًا لما يقوله **الغزالى**. ففى رأى **هيوم** أن علاقة العلية خالية من الضرورة. وما يزعم لها من ضرورة ناشىء من أن العادة تجعل العقل غير قادر على عدم تصور اللاحق وتوقعه إذا ما تصور السابق. ومن ثم يخلص **هيوم** إلى القول بأن علاقة العلية مجرد عادة عقلية[٤]. ومع ذلك فـ**الغزالى** و**هيوم** متباينان فى الغاية من الشك فى العلية. فهى عند **الغزالى** لتبرير المعجزة، ولكنها عند هيوم لدحض الدوجماطيقية.

ثالثًا:

نظرية «الحقيقة نجاحًا». وقد عبّرت عنها البرجماتية، وعبّر عنها على وجه التخصيص **وليم جيمس** فى نفيه لوجود حقيقة واحدة لأن الحقائق متعددة وذلك بسبب التباين فى تسمية ما هو ناجح. وما هو ناجح يقاس فى إطار العلاقات القائمة. ونحن نرى أن هذا المقياس مخالف للواقع. فالواقع متطور، ولهذا فالعلاقات القائمة ليست دائمة. وتاريخ العلم يشهد على ذلك. فعند **أرسطو** كانت العلاقة قائمة بين وزن وسرعته بمعنى أنه كلما كان وزن الجسم أثقل كانت حركته أسرع. أما عند **جليليو** فلا علاقة بين وزن الجسم وسرعته. فالسرعة واحدة أيًا كان وزن الجسم متى أزلنا العوائق الخارجية.

وتأسيسًا على هذه النظريات ونقائضها هل يمكن القول بأن ليس ثمة حقيقة؟

يقول **أرسطو** فى كتابه «الميتافزيقا» أنه بسبب الدهشة يبدأ الناس فى التفلسف، التفلسف إذن وليد الدهشة[٥]. وإذا كانت الدهشة تعنى الشك فالتفلسف إذن وليد الشك.

فى العصر اليونانى القديم اتخذ السوفسطائيون من تباين المذاهب والعادات ذريعة للشك. ثم نشأت

«المدرسة الشكية» ورائدها «**سكستوس امبيريقوس**» وفكرته المحورية أن لكل حجة حجة مضادة لها ومساوية لها في القوة. والنتيجة إمتناع الإنسان عن أن يكون دوجماطيقيًا[٦]. ثم يستطرد **سكستوس** قائلًا: «إذا كانت الدوجما تعنى إقرار ما هو غير واضح فليس ثمة مذهب»، لأن المذهب، في رأيه، يعنى الالتزام بمجموعة من الدوجمات المتسقة فيما بينها، وفيما بينها وبين الظواهر. وإذا كانت الغاية من الشك سكينة النفس على حد تعبير **سكستوس** فإن الدوجما، في هذه الحالة، تقف ضد هذه السكينة[٧]. وهذا على غير القول الشائع بأن سكينة النفس ملازمة للدوجما.

الدوجما إذن، في معناها الأولى، ضد الشك ومع الالتزام بمذهب. ثم تبلور معنى الدوجما فيما يسمى «علم العقيدة» وهو في المسيحية علم اللاهوت، وفي الإسلام علم الكلام. فأصبحت للدوجما سلطة تحكم على مَنْ يعارضها بالهرطقة أو الكفر.

وفي العصر الحديث عانت الدوجما من الشك مرة أخرى ابتداء من **بيكون وديكارت**. أسس **بيكون** منطقًا جديدًا يدور، في جانبه السلبي، على الكشف عن أوهام العقل وهي أربع وأهمها «أوهام المسرح» التي هاجرت من الدوجمات الفلسفية المتنوعة إلى عقول البشر[٨]. أما **ديكارت** فإنه يقول «لم أكد أنهى المرحلة الدراسية التي جرت العادة أن يُرفع الطالب في نهايتها إلى مرتبة العلماء حتى غيَّرتُ رأيي تمامًا لأني وجدت نفسي في ارتكاب من الشكوك والأخطاء بدا لي معها أنني لم أفد من محاولتي التعلم إلا الكشف شيئًا فشيئًا عن جهالتي»[٩]. ويعد هذا الشك أسس **ديكارت** منهجًا جديدًا يناقض منطق **أرسطو**. ثم جاء **هيوم** وتابع كلاً من **بيكون وديكارت** في ممارسة الشك، ولكنه انصرف في شكه إلى سمة الضرورة في مبدأ العلية. وتأثر **كانط** **بهيوم** في هذه المسألة فقال «لقد أيقظنى **هيوم** من سُباتي الدوجماطيقي». **وكانط** يعنى بالدوجماطيقية الكف عن كشف جذور الوهم في المفاهيم المتوارثة.

وفي القرن العشرين ازداد الشك في الدوجما بفضل نظرية الكوانتم التي نشأ عنها مبدأ اللاتعين لهيزنبرج. واللاتعين يعنى اللايقين، وبالتالي يعنى عدم مشروعية ملكية الحقيقة المطلقة. والنتيجة بزوغ اللادوجماطيقية في مواجهة الدوجماطيقية. وهذه النقلة الكيفية من الدوجماطيقية إلى اللادوجماطيقية من شأنها نفى المحرمات الثقافية. وقد واكب هذا النفى بزوغ ثلاث ظواهر: الكونية والكوكبية والاعتماد المتبادل. الكونية تعنى تكوين رؤية علمية عن الكون استنادًا إلى الثورة العلمية والتكنولوجية. فقد أصبح من الممكن أن يرى الإنسان الكون من خلال الكون وذلك بفضل غزو الفضاء. وكان من قبل ذلك يرى الكون من خلال الأرض. كما أصبح من الممكن أن يرى الإنسان الأرض من خلال الكون فتبدو له وكأنها وحدة بلا تقسيمات. الأمر الذي يلزم منه الاعتماد المتبادل بين الشعوب والأمم. وقد ورد في تقرير «نادي روما» (١٩٩١) أن عالم اليوم يمر بمرحلة الثورة الكوكبية الأولى وهي ثورة متميزة من الثورة الزراعية والثورة الصناعية في أنها تخلو من وضوح الرؤية، إذ هي تموج بحركات لا عقلانية وتعصبية وأصولية. ولهذا فإن التفكير التقليدي لم يُعد صالحًا لمواجهة هذه الحركات[١٠]. وتتردد النغمة نفسها في مشروع اليونسكو عن «الديموقراطية في العالم»

(١٩٩٤). ومن هنا تأتى ضرورة الإبداع. وإذا أضيف الإبداع كبُعد رابع للأبعاد الثلاثة الأخرى وهى الكونية الكوكبية والاعتماد المتبادل كان لدينا ما أسميه «رباعية المستقبل».

وفى إطار هذه الرباعية ينبغى تطوير التعليم على الإطلاق، وتطويره فى كليات التربية على التخصيص حيث أن هذه الكليات مكلفة بإعداد المعلم.

ولكن أى معلم؟

هذا هو السؤال. وحيث أن ثمة علاقة تضايف بين المعلم والطالب فثمة بالضرورة سؤال آخر:

أى طالب؟

إن العلاقة التقليدية بين المعلم والطالب تدور على تلقين الحقيقة من جانب المعلم، وتذكر الحقيقة من جانب الطالب. وفى إطار هذه العلاقة نشأت اختبارات الذكاء، أى أن صياغة هذه الاختبارات تمت فى إطار ما هو حادث فى العملية التعليمية من تلقين وتذكر ابتداء من الفرد **بينيه وهنرى بيرون** فى فرنسا، **ولويس ترمان** فى أمريكا، **وسيرل بيرت وهانس إيزنك** فى إنجلترا. وتأسيسًا على ذلك يمكن القول بأن ثمة نسقًا تعليميًا يقوم على ثلاثية التلقين والتذكر والذكاء محذوفًا منه الإبداع. وبالتالى يصبح من حقنا القول بأن هذا النسق ليس صالحًا فى بقائه فى إطار رباعية المستقبل. وإذا كانت رباعية المستقبل لا تستقيم إلا بالإبداع كان لزامًا علينا أن نؤسس نسقًا تعليميًا جديدًا يقوم على الإبداع وليس على الذكاء، وبالتالى لا يقوم على التلقين والتذكر.

والسؤال إذن:

ما هو هذا النسق التعليمى الجديد؟

ومَنْ الذى يؤسسه؟

أجيب عن السؤال الثانى وأتريث فى الإجابة عن السؤال الأول فأقول إنهم أساتذة كليات التربية وليس غيرهم، وهنا نواجه إشكالية حادة وهى أن أساتذة كليات التربية هم أنفسهم الذين أسسوا النسق التعليمى القديم. وإذا كانت الإشكالية تنطوى على تناقض فليس فى الإمكان رفع التناقض الكامن فى الإشكالية المطروحة إلا بأن يمارس أساتذة كليات التربية ما يسمى بـ «النقد الذاتى».

هذا عن جوابى عن السؤال الثانى فماذا عن جوابى عن السؤال الأول؟ وقد أبديت رغبة فى التريث، وهذه الرغبة مردودة إلى أن تأسيس النسق التعليمى الجديد يستلزم جهدًا جماعيًا. وكل ما يمكن أن أسهم به فى هذا التأسيس هو إثارة إشكاليات، أى تناقضات من غير رفعها. وهذه الإشكاليات عددها أربع:

الإشكالية الأولى قائمة الآن بين انفجار المعرفة وانفجار السكان. فانفجار المعرفة نقلة كيفية، بينما انفجار السكان نقلة كمية.

وهنا يثار سؤالان:

ماذا نعلّم فى ضوء نظرية المعرفة؟

وكيف نعلّم فى ضوء انفجار السكان؟

وهنا ثمة مفارقة وهى أننا نقول عن انفجار المعرفة إنه نقلة كيفية والسؤال عنها كمى، ونقول عن انفجار السكان إنه نقلة كمية والسؤال عنها كيفى.

والإشكالية الثانية قائمة بين تداخل العلوم من جهة ووجود أقسام فى كليات التربية لا تتجاوز تخصصها الدقيق.

والإشكالية الثالثة تقوم في القسمة الثنائية بين التربويين والأكاديميين. والنتيجة الحتمية من هذه القسمة أن التربويين ليسوا بأكاديميين. فهل التربية ليست علماً من العلوم الأكاديمية؟

تبقى الإشكالية الرابعة والأخيرة وهي أنه في ضوء مبدأ اللاتعين أو بالأدق اللايقين هل تظل العلاقة قائمة بين المعرفة والحقيقة؟

هذه هي الإشكاليات الأربع. وأعتقد أن رفع التناقض الكامن فيها يمكن أن يكون إرهاصاً لتأسيس النسق التعليمي الجديد.

الهوامش

(1) Plato, The Repububublic, vll, 527.

(2) Descartes, Discours de la Methode, Elitions de l'universite de Man chester, 1941, p.6.

(٣) الغزالي، تهافت الفلاسفة، تحقيق سليمان دنيا، ط ٧، دار المعارف، ١٩٨٧، ص ٢٣٩.

(4) Hume, A Treatise of Human Nature, Qxford, 1960, pp. 165- 167.

(5) Ross (ed,), The Works of Aristole,, vop. viii, Meraphysica, Ox Ford, Cllarendon Press, 1960, 982b.

(6)ings, Avatar Book U.S.A., 1985, pp. 35 - 37.

Sextus Emmpiricus, Selecrions From the Major Writ

(7) Fbbid., p. 35.

(8) Franciis Bacon, A Selection. F his Workks, Odyssy Press, New york, 1965, pp. 335 - 345.

(9) Descartes, Discartes, Discours de la Methode, p.6.

(10) Alexannder King & Bertrand Schneider, The First Global Revollution, Simon, Schaster, London, 1991, pp. 37- 39, 215.

سيد محمود القمنى

عبدالله القصيمى: صوت صارخ فى البرية !؟

أبداً لم يعد القصيمى إلى موطنه فى العربية السعودية، مُذ غادرها صبيا فى التاسعة من عمره، فقط مرة واحدة فى الأربعينيات زارها حاجا، لكن ليعود من حجته أكثر مرارة وتمرداً وأعْمق اغترابا، لتعلن جماعة الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر معروفها الذى نعرفه، بقرار وبيان يهدر دم الشاب وهو بين اليفوع والنضوج.

وفضّل القصيمى أن يعيش فى مصر، وأن يموت فى مصر، ويدفن فى مصر، بعد رحيل طويل محفوف بالمخاطر فى معارج تمرده، وربما صحب معه إلى القبر قهره لكنه صحب معه أيضا ذلك التمرد الذى لا يهدأ ولا يستكين، لينام إلى جوار زوجته المصرية بمدافن باب الوزير، وربما مات مطمئنا إلى أنه على مثواه قد تنبت نبتة، تلفح رياح التغيير حبوب لقاحها، وأنها ربما أنبتت ثمارها فى العقول.

مات الرجل بعد أن عاش حياة حافلة بالمنعطفات الحادة والصراع الأكثر حدة، مات بعد أن هاجم الجميع، وكل شىء، الأنظمة الاجتماعية، السياسية، الحكومات الرجعية، والأنظمة التى كانت تعد زمان ثورته ثورية، وكتمت آهة الموت آخر صرخة احتجاج على الواقع العربى، يوم الثلاثاء ٦ يناير ١٩٩٦، مات الرجل وهو يعتقد أنه كان يصرخ فى برية، وقد كلّت عيناه عن قراءة أجرا ما يُكتب الآن فى تاريخ اللغة العربية، لقد افرز الواقع ثماراً مرة لكنه افرز ايضا رياح تغيير حقيقية، وحين التقيت الرجل فى بيته قبل شهور قليلة من رحيله، كان يصرخ فى برية، لكن ليسمع، ويهدأ، ويتمتم: ربما

تخضر البرارى وتنبت ثماراً ، وأعتقد أنه استكان للموت مطمئنا بعد ما سمع عن أعمال وأسماء جديدة صلبة ومقتدرة، وأن تلك الأرض لاتزال قادرة على الولادة. لكن عبدالله القصيمى فى زمن عبدالله القصيمى، كان فى ثورته متفرداً، ووحيداً، وفارساً حقا وعدلا وصدقا، كان هو بحق: (الصوت الصارخ فى البرية)!

بين الحضور إبان تلك الزيارة، والرجل عقل مشتعل معلق فى رأس يتأرجح على رقبة نحيلة وجسد متهالك، ولسان لا يهدأ ولا يكل ولا يمل، كان صديق عمره (إبراهيم عبدالرحمن) المحامى المصرى، (وعبدالله جزيلان) رئيس وزراء اليمن الأسبق، رجل الثورة اليمنية المعروف، وكان حديث الذكريات، عندما جاء (القصيمى) إلى مصر واستقر بحلوان، ليلتقى فى مواعيد دورية بالطلبة اليمنيين الذين يدرسون بالقاهرة وفى الحديقة اليابانية بحلوان، تشكل وعى هؤلاء الطلبة على يد (القصيمى)، أولئك الطلبة الذين كانوا الطليعة الثورية ضد حكم العصور الوسطى للإمام (أحمد) باليمن الملقب بالسعيد، وكان غير سعيد.

وبين هؤلاء كان (عبدالله جزيلان) ورفاق ثورته، أما الحبل الواصل فكان (إبراهيم عبدالرحمن) الذى اشترك مع (القصيمى) فى التمرد المبكر والتساؤلات الصادمة، فكان أن أخذه خاله آنذاك، طالبا من الشيخ (القصيمى) هدايته، لكن ليلتقى المتمردان، وينضم إليهما زملاء (إبراهيم عبدالرحمن) فى المدرسة الثانوية، من طلاب اليمن بالقاهرة، وتتتالى الأحداث...

البداية

فى قرية (خُب الحلوة) شمالى بريدة بمنطقة القصيم، حيث كل شيء هادئ مترهل ساكن، والأذان الدورى ينبه الناس إلى مواقيتهم المتشابهة الرتيبة، وحيث الكثبان الرملية لا تتحرك إلا كى تتمطى فى تثاؤب طويل كسول، وحيث لا جديد ينبئ بجديد، ولد عبدالله بن على الصعيدى الملقب بالقصيمى لأم نجدية، وأب من أصول مصرية صعيدية، ترك نطفته لقاحا من نوع خاص، عادت بجنينها إلى جذورها البعيدة، فلم يكمل الصبى السادسة من عمره حتى غادر إلى الرياض طلبا للعلم والدرس، وبعد ثلاث سنوات التقى هناك بصديق لوالده غادر معه السعودية إلى الشارقة، وكان آخر عهده بها، حتى ذهبها حاجا، وكانت تلك الحجة آخر عهد له بالسعودية، وبماضيه، وآخر حالة صلح وتوافق مع كل المأثور العربى.

ومن الشارقة، وفى سن الثانية عشرة، غادر الصبى بلاد الجزيرة جميعا، برفقة قافلة تجارية متجهة إلى العراق، والتحق هناك بمعهد الزبير، ولم يطل به المقام، فارتحل إلى الهند ومنها إلى دمشق، لتلقى به أقداره فى أزهر القاهرة يافعا، بل وكاتبا مبكراً، وكانت البداية، وكان الصراع فالاضطهاد، فقد اعتنق الشاب وهو ينتقل من مدارج الصبى إلى الحداثة مذهب موطنه الوهابى، ليجد تناقضا شديداً بين يقينه الدينى وبين ما يسمعه فى الأزهر، فيصدر سلسلة من الأعمال الوهابية كان أخطرها كتاب (الزيادة فى الإسلام)، فكان أن اجتمعت

كلمة المشايخ على قرار بفصله من الأزهر، وفعلوها، وحسنا فعلوا. فقد كان قرارهم بفصله نقلة مفصلية فى فكر (عبدالله القصيمى)، عندما أصدر فى ١٩٤٦ كتابه (هذه هى الأغلال) فى سنوات مليئة بالأغلال وحبلى بالأحداث. كان كتابه ثورة موازية، لإصلاح الإسلام من داخل الإسلام من أجل أمة الإسلام، لكن ليسمع صداه أينما تردد ترجيعا واسعا ودويا هائلاً، كان لابد بمنطق تاريخ الإسلام ذاته، أن يستدعى الكتاب حكما بإهدار دم الشاب حلالا زلالا ، بينما كانت المنابر فى أكثر من عاصمة عربية عريقة، تندد وتطلب الإنصاف، بذبح الرجل حسب الشريعة وعلى الطريقة الإسلامية السمحة الغراء، حتى يبيض السلام ويفرخ الأمان لأمة العربان.

واجتمعت العمائم على قرار واضح المعالم، ضد الشاب الذى ألقى بالعمامة فى أول مقلب نفايات قابله، وطلبت من السلطات مصادرة الكتاب، وكالعادة التى نعرفها فى التحالف الميمون بين الأجهزة الحاكمة ووسطائها المحترفين، تمت المصادرة، لولا أن ارتفع صوت المفكرين المصريين يتصدى للقرار ويطلب الإفراج عن الكتاب، ومن أهم ما كتب آنذاك، تصدير الأستاذ (عباس العق)اد لمجلة الرسالة فى ٢٨ أكتوبر ١٩٤٦، وهو يقول:

إن الكتاب بحق، كما وصفه مؤلفه الفاضل «ثورة فى فهم العقل والدين والحياة»، لأنه يهجم على سلطان غشوم هو سلطان الجهل، ومعقل حصين هو معقل العادة وجحفل متحجر هو جحفل الغوغاء وأشباه الغوغاء، يرفع السيف والمعول بغير رهبة ولا هوادة، ويعتمد سيفا واحدا ومعولا واحدا فى هذه الثورة، هما سيف اليقين ومعول البرهان، وهو يشن الغارة الشعواء على من يقدسون البلاهة ويوجبون على الناس الكسل باسم الاتكال على الله ويحرمون تعليم المرأة .. ويوهنون ثقة الإنسان بنفسه، وينكرون الحكمة القديمة والعلم الحديث، ويزعمون أن الزمن يتأخر ولا يرجى فيه من أبناء اليوم والغد رجاء يضيفونه إلى تراث السلف ومآثر المتقدمين.

التحول

وبعد المحنة وإهدار الدم والمصادرة، ينطلق الشاب وقد نضج مفكرا، ليصدر مجموعة أعمال كانت هى الخطر بعينه، والتمرد، بل والإلحاد الصراح، دون أية تحفظات ولا التواء فى المقصد أو العبارات، ومن بيروت تخرج كوكبة أعماله: العالم ليس عقلا، وكبرياء التاريخ فى مأزق، وهذا الكون ما ضميره، عام ١٩٦٦، وأيها العار إن المجد لك، والإنسان يعصى لهذا يصنع الحضارات، وفرعون يكتب سفر الخروج فى عام ١٩٧٢، ومن باريس يصدر آخر مجموعة من أعماله على الترتيب: العرب ظاهرة صوتية فى ١٩٧٧، والكون يحاكم الإله فى ١٩٨١، ويا كل العالم لماذا أتيت فى ١٩٨٢. لقد آمن الرجل أن من حقه أن يكون حرا، وأن يقول ما يشاء، فهو فقط يقول ومن شاء فليرد ويقل، مادام لم يهدر دما أو يدرس كرامة.

وعن كتابه العالم ليس عقلا الذى صدر فى ثلاثة أجزاء (عاشق لعار التاريخ، صحراء بلا أبعاد، أيها العقل من رآك؟ يكتب الأستاذ (يوسف الحورانى):

عربى عربى هذا الكاتب، حتى لتخاله يبحث فى كتابته عن مضارب قبيلته، التى فقدها فى الصحراء بعد غربة طويلة عنها... هو صرخة احتجاج على كل تفاهة وتحجر واجترار وعبودية وتبعية غبية، وإنا اكتفى بما قدمه لنا القصيمى ولا أطالبه باكثر، بل ارشحه إلى حيث يمكن أن يحرق حيا انتقاما منه، وعندئذ، بعد موته، يكون لنا برونو عربى ينير لنا طريق حرية الفكر، نعم أرشح القصيمى للموت حرقا لأننا نريد نبيا جديدا، يبدأ لنا حضارة جديدة، وعندئذ سيولد لنا الف قصيمى، دون أن يحرقوا أو يباعوا أو يجنوا فى قولة حق.

بينما كتب الأستاذ (أنسى الحاج) :

هذا الرجل القادم من الصحراء، هذا السعودى المقاتل لكل شىء، الرافض لكل شىء، الحر فى وجه كل شىء يريد المستحيل، يريد أن يفرغ الدنيا العربية من نفسها، ويؤلفها على الحرية والعقل والكرامة .. فى الصحراء من قلب الصحراء نبت، من الصحراء فجاة وفيما الجميع لا يترقبون هناك احدا، نبت كالشوكة الفاجعة .. وحيث مشى فى الصحراء صارت كل حبة رمل بطلة، وصارت فى الصحراء شجرة عظيمة.

وفى الوقت ذاته يدون (ميخائيل نعيمة) :

كتاب العالم ليس عقلا، لا مثيل له فى التفكير العربى قديما وحديثا.

أما (جورج جرداق) فكان يؤكد:

إنه كتاب فريد فى اللغة العربية، وإنه تعليل مثله فى التفكير الغربى، وآمل أن يصبح أبناء هؤلاء الذين يهاجمون الكتاب يوما، صالحين لأن يكونوا مواطنين لعبدالله القصيمى.

فى ذات الآن الذى كان فيه (ادونيس) يسطر:

لا تستطيع أن تمسك به، فهو صراخ يقول كل شىء ولا يقول شيئا، يخاطب الجميع ولا يخاطب احدا .. برىء وفتاك .. متناقض ومنطقى، شعرى وعقلانى، معتم وصاف، كانه الرمل وقطرة المطر.

أما (احمد سويدان) فقد اختصر الموقف كله فى جملة تقول:

عيب هذا الكتاب أنه اكبر من المجتمعات التى صدر فيها.

المطاردة والنفى

استقر الرجل إذن فى القاهرة، وتمصر، أو عاد إلى جذوره، حتى جاء أيام الاتحادات العربية المتتالية، وكان مشروع الوحدة اليمنية مع مصر وسافر (صلاح سالم) إلى اليمن تمهيدا لمباحثات الوحدة، لكن الإمام المفدى اشترط استبعاد القصيمى من مصر، وأبدى كراهيته الشديدة للحديقة اليابانية حيث التماثيل البوذية وأصنام

الكفار، وحيث يمارس (القصيمى) كفره بتحريض طلبة اليمن للثورة على ظل الله فى الأرض، الإمام (أحمد المفدى).

واستجاب النظام المصرى واستبعد (القصيمى) إلى بيروت، لكن هناك كانت ولادة أعماله الحقيقية (التى سبق ورصدناها)، ومع الكتب كان سيل المقالات فى الصحف والمجلات اللبنانية لا يهدأ ولا يستريح، ولا حتى يلتقط الأنفاس، فاستشرى خطر الرجل، ليأتى مفدى آخر أكبر من الإمام المفدى، صاحب الجلالة المفدى (دائما مفدى لا تعرف لماذا؟) الملك (سعود) فى أواخر عام ١٩٥٥ ليطلب من (عبدالناصر) استعادة القصيمى لتحجيم خطره، وعاد الرجل إلى مصر مرة أخرى، لكنه كان يسافر إلى بيروت لنشر كتبه، وهناك جاءه أحد تلامذته (محسن العينى)، وكان نائب رئيس وزراء اليمن آنذاك، ليخبره بمؤامرة لاغتياله، وأنه قد تم التفاهم مع سوريا لاستضافته وحمايته، لكن الرجل رفض تماما، وتأكد خبر المؤامرة من أمن دولة لبنان الذى قرر قطع زيارته، وطالبه بمغادرة لبنان، وأصبح الخبر يقينا عندما زاره صديقه وزير الداخلية آنذاك (كمال جنبلاط) وأكد له عجز بلاده عن حمايته ووجوب مغادرته، فعاد إلى القاهرة، ليستمر يكتب ويكتب، حتى توقف القلم، وتوقفت الحياة، وغادر الرجل دنيا العرب، ورغم أنه أكد أن العرب ظاهرة صوتية، فإن هذا الصوت لم يرث الرجل ولم يتحدث عنه، كما لو كان كأى نكرة اللهم إلا شذرات فى صحيفة هنا، وخبر فى مجلة هناك.

لقد عاش الرجل يحلم، ويكتب أحلامه، وتبقى الأيام حبلى بجديدها، وربما ذهب البعض يوما ليضع على قبره إكليلا من الزهور، وربما ذهبوا ليخرجوا جثته ليجلدوها أو يحرقوها، وربما وقفت أعماله فى المكتبة العربية منتصبة تؤكد: أن هناك علاقة فارقة فى تاريخ الثقافة العربية، لازلنا لا نستطيع التنبؤ، نستعصى على المنطق، ونتائجنا تناقض المقدمات، ومن ثم نظل فى دائرة (ربما)، فالصوت الجديد الآن قد يعلو ويتحول إلى كلمة فاعلة، تأخذ بأعمال القصيمى إلى مكانها اللائق بها، وقد يخفت هذا الصوت أو يقبر، لكن ساعتها لن يكون هناك ظاهرة ولا صوت، ستكون الأمة مع العمامة التى ألقاها القصيمى من زمن طويل، فى مقلب النفايات.

حسن طلب

عبدالله القصيمى
قطرة الشك فى صحراء اليقين

لكأن عبدالله القصيمى - رحمه الله - كان يحس بما يهجس به أصحاب العقول الضيقة ممن ينكرون على الناس حرية النظر وحق الاختلاف؛ ولكأنه كان يشفق على قارئيه أن يظنوا به فيأخذوه بما أخذه به أعداء العقل المستنير وخصوم التفكير الحر؛ وفى هذه السطور المشفقة الواجفة التى ختم بها سفره الضخم (العالم ليس عقلا) ما يشى بهذا الإحساس، بل ويجسده تجسيدا حيا، نكاد معه أن نحس بلوعة الألم حتى لو تخفى صاحبه وراء ضمير الغائب.

«لا تسيئوا فهمه: ولا تنكروا عليه أن ينقد أو يتهم أو يعارض أو يتمرد أو يبالغ أو يقسو، إنه ليس شريرا ولا عنيفا، ولا عدوا ولا ملحدا، ولكنه متالم حزين، يبذل الحزن والألم بلا تدبير أو تخطيط، كما تبذل الزهرة اريجها والشمعة نورها».

على أن محنة القصيمى ليست بسبب خوفه من غباء خصومه ولا حتى من سوء فهم قارئيه، فهى أشمل من ذلك وأعم؛ لأن أفكاره تصطدم مباشرة بأفكار كثيرة بالية لكنها رائجة، وتتناقض مع أوهام ومعتقدات وصيغ فكرية هشة، ولكنها مع ذلك قارة مستتبة، وقد رفض القصيمى أن يختار أى أسلوب توفيقى مهادن، وآثر أن يكون صريحا حتى الموت؛

وكأنه صاحب رسالة لا يرضى دون إبلاغها بغير الشهادة.

وليست المشكلة ماثلة فى آراء **القصيمى** وأفكاره التى عبر عنها بأسلوب حاد كالسيف صريح كالشمس، ولكنها ماثلة فى بنية ثقافتنا التى تنبذ فى أغلب الأحيان كل ما يختلف معها، وتحكم عليه بالنفى والإعدام، فهى ثقافة رافضة للتعدد متقوقعة حول أحاديتها راضية ببرد اليقين وطمأنينة التسليم، وكل من يحاول أن يحفز همتها إلى أبعد من ذلك، عدو تجب عليه اللعنة كما وجبت على الشيطان.

وقد كنا إلى عقود قريبة بحيث نستشعر روحا جديدة تبشر بنهضة فكرية حقيقية يتسع صدرها لكل الأفكار مهما تعددت، لشتى الآراء مهما مرقت، وكان الحوار هو السبيل الأمثل لامتحان الأفكار ببعضها، فلا يبقى منها غير الصالح ولا يصح غير الصحيح، كان **إسماعيل ادهم** يجهر بأفكاره وينشرها تحت عنوان صريح (لماذا أنا ملحد؟) فيرد عليه المختلفون معه فكرة بفكرة وحجة بحجة. غير أن هذه الروح الجديدة الناشئة لم تلبث أن لفظت أنفاسها أو كادت تحت الظروف الجهمة الغليظة التى نعيشها منذ أكثر من غقدين. فأصبحت المصادرة - وأحيانا القتل - هى الثمن الذى يجب أن يدفعه كل من يحاول أن يفكر ويعبر بحرية. وأصبح التفتيش فى الضمائر والبحث عما تسره النوايا مهمة لها القيمون عليها فى كل مكان.

ولا يملك أحد أن يفتش فى ضمير **عبدالله القصيمى** ويشق عن فؤاده، خاصة أنه أعلن فى مقدمة الكتاب المشار إليه، أن إيمانه ليس موضوع خلاف بينه وبين نفسه، وإذا كانت هناك أحكام سلبية قد وردت فى حديثه عن الآلهة، فإنه لا يعنى بهذه الآلهة إلا الأصنام والطغاة من الحكام، وإذا كانت هناك صيغ للنفى قد ترددت فى حديثه عن قضايا الإيمان، فما ذلك إلا لأن طريق النفى عنده ليس بأقل من طريق الإثبات فى تأكيد الإيمان، ولأنه - كما يقول - صاحب تجربة إيمانية لا حدود لها، فإنه لا يخشى عليها من الألفاظ والتعبيرات حتى لو جاءت فى صيغة النفى وهيئة الأفكار.

لا يبقى إذن إلا أن نتعامل مع أفكار **القصيمى** كما هى، فنختلف معها أو نتفق حسب ما يقود إليه منطقها وتؤدى إليها براهينها.

والحق أن القارئ لكتب **القصيمى** لا يستطيع أن يمسك بيديه خيوط هذا المنطق ولا أن يتتبع تسلسل البراهين، لأن الرجل لم يكن من هذا الطراز المنطقى بين المفكرين، إنه أقرب ما يكون إلى روح الشاعر المتمرد على كل شىء الرافض لكل شىء الراغب فى تغيير كل شىء، وإذا كان هناك من منطق

وراء هذا التمرد، فهو منطق فنى إذا اعتبرنا روحه، أو هو منطق نفسى إذا اعتبرنا بواعثه، وهو فى الحالين منطق ذاتى لا سبيل إلى محاكمته بالمعايير الموضوعية الخالصة، وهو بذلك يعكس روحا رومانسية صوفية تتأبى على العقل ومنطقه، وإن كانت تلهب الوجدان وتنيره.

وهذه الروح التي تسرى فى كتابات **القصيمى** لا يمكن أن تصاغ فى مذهب فلسفى بعينه، فهى وراء المذاهب على اختلافها، وأقرب فلسفة يمكن أن تتفق معها هى الفلسفة (الانتقائية) التى كان الفيلسوف الفرنسى **فيكتور كوزان** إماما لها فى القرن الماضى، ثم تبعه فى ذلك تلميذه **إرنست رينان**.

غير أننا نستطيع مع ذلك أن نصف كتابات **القصيمى** بأنها كتابات نقدية بالمعنى العام للمصطلح، وهى فى الوقت نفسه تنطلق من رؤية راديكالية ترفض كل أشكال التملق والمداهنة والحلول الوسطية.

ينظر **القصيمى** إلى الكتاب العرب من خلال هذه الرؤية النقدية فيحمل عليهم حملة شعواء لأنهم متملقون مداهنون، يتملقون مشاعر الحكام أحيانا ومشاعر الأسواق أحيانا أخرى، ولأنهم جبنوا عن أن يقفوا فى وجه الخطر، وأدى بهم جبنهم إلى أن يعبدوا الله والشيطان فى وقتين مختلفين وأحيانا فى وقت واحد.

ولم تكن هذه الحملة إلا الوجه الآخر لما كان يراه **القصيمى** من مسئوليات جسيمة ملقاة على كواهل الكتاب، فهم عنده عادة الجسر الذى ينبغى أن نمده لنعبر عليه إلى المستقبل، ولن يكونوا كذلك إلا بتمردهم على كل ما هو موجود من الأكاذيب وأيضا من الحقائق، فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحقيقة التى لم توجد، ولكى يبلغ هذا الهدف، عليه أن يكون ناقدا دائما ولا يكون معلما أبدا.

ولا يسلم الحكام من نقد **القصيمى**، فهو لا يرى إلا أنهم طغاة فاسدون أعمتهم شهوة الحكم عن مستقبل شعوبهم ومصالح أوطانهم، بل إنه ينظر إلى الحكام العرب جميعا فى معركتهم مع إسرائيل، فلا يجد إلا أنهم قد فرحوا بوجودها وإن صبوا عليها اللعنات وافتعلوا معها الحروب، فهى التى جاءت لتجعلهم قادرين على أن يشغلوا مشاعر جماهيرهم، وعلى أن يبرروا طغيانهم وأخطاءهم وأساليبهم العاجزة.

أما رجال الدين، عند **القصيمى** فهم علة التأخر فى مجتمعاتنا العربية، بما أصروا عليه من تسييد الرواية وتعميم الحفظ، فوق ما دأبوا عليه من الوقوف

فى صف الطغاة والإذعان لهم مادامـوا يؤدون الصلاة، حتى لو قهروا بعد ذلك شعوبهم وسلكوا فى أعمالهم مسلكاً ينتفى مع الأخلاق والقيم الدينية نفسها.

وهنا يضع **القصيمى** يديه على نقيضة أساسية فى الفكر العربى، وهى نقيضة تعود إلى التفرقة القديمة بين الكافر والفاسق، وجوهر هذه التفرقة يقوم على التسامح مع من يؤمن بالعقيدة حتى وإن أتى فى سلوكه بما يتناقض مع هذا الإيمان، أما من يجهر بمخالفة العقيدة على مستوى النظر، فهو كافر دمه مباح حتى وإن أتى فى سلوكه بما يتطابق مع تعاليم الدين وقواعد الشريعة.

لقد كان **القصيمى** مخلصا لرؤيته النقدية حين راح يطبقها على الفكر العربى المعاصر، فرأى آفته فى النزعة النقلية التى حولت كل شىء إلى رواية، فاضعفت طاقة النقد والهدم والابتكار لحساب ملكات الحفظ وقواعد التواتر التى تتساوى عنده بالتفكير الخرافى، ولا تعبر إلا عن احتلام جماعى، ورأى أيضا انه فكر عاجر عن التكيف مع الظروف الجديدة، فقد أبى إلا ان يبقى فكرا أحاديا فى الدين والسياسة جميعا. فقد تحولت فكرة الإله الواحد من العقيدة إلى السياسة لتتجسد فى فكرة المستبد العادل الذى سيطر على اذهان الناس وملك عليهم احلامهم.

والتفكير العربى عنده مقيد بالعالم الآخر، فهو يترقب الموت وقيام الساعة وفناء هذا العالم، ذلك انه تفكير يقوم على أساس لاهوتى لا يعترف بطموح الخيال إلى ما هو أفضل من هذه الحياة. ولذا عجز الخيال العربى عجزا بينا فى طاقته، وانحرف انحرافا ظاهرا عن موضوعه.

الفكر العربى فوق ذلك، لا يعترف بقيمة النقد، بل إنه يعتبر النقد خيانة لا تغتفر، وهو فكر يفتقر إلى التعميم لأنه مجرد أحكام عشوائية لا تقوم فيها النتائج على مقدمات ولا تبررها دراسة وافية، وهو فكر ضيق الصدر متتابع الأنفاس فلا طاقة له ليصل من خلالها إلى الوحدة الشاملة وراء الجزئيات المتناثرة، وهو فى النهاية فكر اتكالى هارب من نفسه، ولذلك فنحن لا نستطيع إزاء الفكر أن نقرأ ولا أن نكتب، أو نحن نقرأ ونكتب ولكن ليس بيننا قارئون أو كاتبون.

قد يكون فى هذا النقد شىء من القسوة، ولكنها قسوة مفهومة من مفكر متحمس جرئ أراد أن يكون النقد سلاحه فى مواجهة كل أشكال التخلف والجمود حتى يحس بأنه مازال حيا، فالنقد عنده حاجة نفسية قبل أن يكون حاجة فكرية. لنستمع إليه يقول:

«ليس فى ضروب القسوة أو البلادة كلها ما هو أكبر من ان تكون إنسانا لا ينقد، اى لا يحزن ولا يغضب ولا يحب او ينفعل: إن الذين لا ينقدون هم الذين

لا يرون الآلهة أو لا يقراونها أو لا يتعاملون معها نفسيا وأخلاقيا، إن رؤية الآلهة وإدراك ما تفعل، ليهب الموت أو الجنون أو الاحتجاج الناقد، وهذا الأخير هو الذى يحدث دائما».

إن فلسفة القصيمى النقدية - إن صح هذا التعبير - ليست فى النهاية إلا فلسفة تمرد صيغت فى قالب شعرى نقدى، فمادام للحقيقة أكثر من وجه، فسيظل الشاعر مشدودا دائما إلى وجهها الآخر الغائب، والنقد ليس إلا وسيلته، والتمرد ليس سوى شعاره، يقول القصيمى:

«دعونى أنقد، فما أكثر المعجبين بكل التفاهات، دعونى أعبر عن أحد جانبى الحقيقة، فما أكثر المعبرين عن الجانب الآخر».

وليس للنقد عنده أى معنى سلبى، أى أنه ليس مجرد فعل هدام، بل هو على العكس من ذلك لا يشير إلا إلى إحساس حقيقى بالحياة وانتماء أشد إليها، أو كما يعبر هو: **«الناقدون للكون والحياة هم لأكثر رؤية وإحساسا بهما».**

تحية لروح هذا الناقد الشجاع، الذى قال ما لم نستطع أن نقوله ومضى تاركا بيننا رسالة لن تضيع.



فوزية رشيد

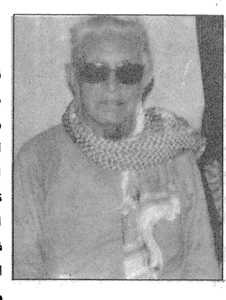
عبدالله القصيمى بعد رحيله: كبرياء التاريخ فى مأزق!

(كبرياء التاريخ فى مأزق) أحد العناوين الصاخبة التى كان يكتب بها المفكر السعودى **عبدالله القصيمى** الذى رحل عن دنيانا خلال الأيام الأولى من السنة الجديدة ١٩٩٦. .

ولعل الكثيرين قد سمعوا بعناوين كتبه دون أن يقرأوها رغم أنه علامة بارزة فى الفكر العربى الحديث. ومثلما عانى الصمت فى حياته وبما يتعلق بكتبه عانى أيضاً الصمت بعد وفاته ولكان رحيله كان قد بدأ منذ زمن طويل جداً حتى أنه كان يصف حاله لأصدقائه المقربين بأنها مؤامرة الصمت. اختار منفاه قبل ستين عاماً وعاش فى القاهرة بجسده، وروحه تنطلق فى فضاء الواقع العربى كله مفتسلاً بسحابه وضبابه وأوجاعه، محاولاً رصد أسباب أزماته وتخلفه عن بريق العصر الذهبى الذى عاشه هذا الواقع قبل قرون عديدة وعن بريق هذا العصر الذى يتطلب معارف جديدة وتقنيات مبتكرة فى التعامل مع كل شيء.

ومنذ كتابه (هذى هى الأغلال) وصرخته الجديدة لم تتوقف أبداً.. كان يعتب غضباً يائساً على الإنسان العربى وعلى الواقع العربى وعلى التاريخ الذى اعتبر أن كبرياءه فى مأزق.. وحين كان ينظر إلى العالم حوله كان يجده بأنه عالم بلا عقل... الإنسان فيه يُتوّج ضعفه بأن ينفي كُل اتزان وتوازن حقيقى للحياة، واللغة ليست لغة وإنما هى قالب يصب فيه الإنسان كل تناقضه ونفاقه وضعفه وازدواجياته وضمنّ تأملاته تلك فى كتاب (العالم ليس عقلاً) حتى إذا كان الجنون يسوق الإنسان إلى

تدمير ذاته وفى تدمير إنسانيته وحضارته وتاريخه وجد أن (كبرياء التاريخ فى مأزق) وهذا اسم أحد كتبه التأملية فى واقع الإنسان العربى. إنه كان يتدرج بفلسفته ليشقّ من صدر الغبار عن صورة الحقيقة، فوجد أن الضمير الإنسانى يفتقد وجوده وأن وعى الإنسان بهذا الضمير ماهو إلاّ وعى زائف لضمير مفتقد أو مشوّه فكتب كتابه (هذا الكون ما ضميره).. ما علاقة الإنسان بهذا الكون؟ وما ماهية الإنسان أعظم كائناته وهل هو يعيش معادلة الحميمية والإنسانية فى علاقته بالطبيعة.. ولكنه وجد أن العار يجللّ أكثر خطوات الإنسان فى تدميره المفجع لذاته وذات الطبيعة فكتب (أيها العار إن المجد لك) حتى تمثلّ رحلة فرعون فى كتابه (فرعون يكتب سفر الخروج) وحتى حاول أن يعيد للإنسان قيمة ضائعة بأن يبجلّ تمرده على نفسه وعلى الأوضاع فى كتابه (الإنسان يعصى لهذا يضع الحضارات) ولكنه بعودة دراماتيكية لواقع الإنسان العربى وجد أن اللغة لا تحمل معناها وأن الكلام مجرد طنين وقلب لمضامين المعنى وأن (العرب ظاهرة صوتية).. هكذا رجم الواقع العربى كله ونفض يديه منه حتى دخل مأزقاً آخر من تدرج الفكر واليأس والتشاؤم عنده ففى (الكون يحاكم الإله) وفى كتابه الأخير (ياكل العالم لماذا اتيت).



إنـــه عبدالله القصيمى الرافض لكل ما حوله والمرفوض من قبل كل من حوله... يشكل ظاهرة متميزة وفريدة فى الكتابة العربية وفى الفكر العربى.. وبعد أن بدأ أزهرياً فى العشرينيات من هذا القرن بدأت معه ملامح شخصيته تتضح منذ البداية... تلك الشخصية الصدامية التى تتعامل مع الصدق فى كل ما يتأمل. ولا يألو جهداً فى أن يصطدم حتى مع الأزهر وشيوخه حين كتب فى بداية الثلاثينيات كتابه (شيوخ الأزهر والزيادة فى الإسلام) الذى أدى إلى فصله من الأزهر! حتى إذا كسب غضب من حوله من الشيوخ الأزهريين دخل رحلة (الصراع بين الوثنية والإسلام) فى جزءين فرضى عنه رجال الدين وعلماؤه فى بلده وفى مصر وقالوا عنه إنه بهذ الكتاب نال صكّ الغفران من الله إلى الجنة. ولكن هل بقى هكذا محايداً؟..

إن الصدفة الحضارية بعد الحرب العالمية الثانية فتحت عينيه على ما آل إليه الواقع العربى فابتدأت مع صدمته تلك الصرخة المدوّية التى ترجمها إلى العناوين السابقة.

وهكذا أغضب التقدميين مثلما أغضب السلفيين وعاش مكابراً لا يقول إلا ما يعتقده حتى لو كان مختلفاً

عليه، وإنما كان قادراً على أن يمثل شموخ المفكر فى قناعاته وأن يتمثل الكبرياء النادر حتى آخر يوم فى حياته حيث عاش وحيداً بعد وفاة زوجته يعانى من آلام الشيخوخة والوحدة، فودع دنيانا وهو فى التسعين من عمره راضياً بقناعاته التى لم تتغيرّ رغم كل الظروف المحيطة به ورغم كل الإغراءات التى عرضت عليه ليغيرّ فى فكره أو ليمدح جبهة ما دون غيرها مثلما واجه قبلها كل مؤامرات اغتياله التى كان ينجو منها بأعجوبة كل مرة!

جسد ضئيل وعقل تأملى حارق. هكذا كان عبدالله القصيمى فى كل ما أطلّ به علينا من مؤلفات ومن صخب وتشاؤم.. لم يقبل قط أن ينحنى أمام الصعاب وإنما واصل طريقاً شائكة وروحاً قلقة حتى لكأن ما كان يعانيه يتجاوز الاغتراب الوجودى إلى نوع من الاغتراب النادر الذى يجمع بين صراخه والصمت المطبق حوله فى علاقة خاصة لم يكن فيها قط إلا نفسه وإلا صموده وكبريائه وقلقه وجنونه فى إطلاق النار على كل ما حوله، لعل أحداً يفيق من سباته، ولكنه كان يعرف أن محاكماته القاسية لكل الوجود لن يقبل بها إلاّ من كان على منواله، ولكنه ومع ذلك فقد حظى باحترام حتى المختلفين عنه وتقديرهم لأن صرخته كانت مدوّية وحارقة تنبع من وجع حقيقى - ومن قلق حقيقى.



إدوار الخرّاط

ترنيمة الباء

على فنجان القهوة المحوّج ع الريحة، حكت له سَفرها امس، بمناسبة ترقيتها «مدير عام آثار المنطقة الوسطى». قالت إنها مرت بالمنيا فى طريقها إلى تفقّد موقع الحفريات التى تقوم بها البعثة البولندية.

«عم احمد العريجى جاء إلى المنطقة، وبارك لى: «إلهى يعلّى مراتبك كمان وكمان ياست رامة ياللى تتحطى ع الجرح يطيب، إلهى يدّى لك من نعيمه» كان وجهه فى الحَر مزرودا لكنه لم يخلع الجاكتة التى شكّلها ميرى على جلابيته المقلّمة، فى حَر مارس الذى بدأ يشتد كان مازال يلف الكوفيّة على رقبته، ولم يتخلّ عن طربوشه القديم الذى ينز جلده بالعرق على منديله الكبير حول رأسه المتين قوّى العظام.

كانت البلد تغلى. خطفوا أمجد وعادل من يوم الاثنين.

قال لى عم أحمد العريجى: المقدّس عوض لبيب؟ مين مايعرفوش عاد؟ من أخيَر الناس الجوادم فى البلد. ماصلّ عاد أباً عن جد. ناس مبسوطين منّنا وعلينا، الله يجازى اللى عملوها بَجى.

- عملوا ايه ياعم أحمد؟

- عتعرفى تَوّْ ياست رامه. عهداً علّى ماانا جايِل شئْ. ربّنا يستر عاد.!

قالت: كان واضحاً أنه على قوة قلبه متوجس متحرّج بل خائف خوفا صريحا. لكنه أخذنى إلى بيت المقدس عوض لبيب.

كانت الأرض فى الشارع المترب الضيّق منثورة بالحجارة والطوب وأكوام صغيرة من الرمل. قبل أن نصل للبيت كانت أسراب الذباب الكثيفة تطّن وتئز تكاد تغطى سحابتها الجهمة المتقلبة جثة حمار نافق مرمية أمام أرض خراب فيها تلال

من الزبالة وقد جفت وتطاير منها الورق، فى الهواء السخن، وبرزت منها قطع الحديد الصدئ، وعلب صفيح مطبقة وخشب مسوّد وبقايا كراسى محترقة وشظايا مرآة كبيرة. أنت تعرف قوة احتمالى لكنى لم أستطع، سددت أنفى وفمى، الرائحة لاتطاق. وكان وقع الشمس شديدا.

عرفت البيت على الفور.

كان يقع تحت َأجمة صغيرة من ثلاث نخلات ترتفع شاهقة وعريضة السعف خلفه، فى خفاء غامض، وأمامه شجرة نبق ضخمة الساق وارفة ومعّقدة الفروع تظلل سقف البيت.

لكن الباب كان محترقا تماما، حلت محله عوارض من الخشب متصالبة موثقة بمسامير ضخمة على َحلْق الباب، الدور الأرضى نوافذه كلها سوداء وفاغرة وعلى الحيطان الخارجية ألسنة ثابتة من الدخان الأسود تصعد من النوافذ حتى الدور الثانى، ولمحت الغرف الخاوية على البلاط يضربها نور الشمس القاسى مازالت على أرضيتها آثار برك مياه داكنة لم ُتنزح بعد.

لم يفتحوا لنا - أزاحوا عارضة خشب قريبة من الأرض - إلا بعد أن ناديت: يا مقدس. أنا مدير الآثار يا مقدس، عايزة أكلمك، إحنا كلنا عيش وملح السنة البارحة مع الست أم أمجد ومعاك.

بصوتٍ عال.

دخلت من ممر ترابىّ ضيق أرضه مبلولة، إلى المندرة الخلفية الرطبة التى تظللها شجرة النبق الضخمة، فى الممر كانت هناك رائحة خفيفة حريفة من أثر الاحتراق، ورطوبة من المياه المسكوبة التى نشفتها الشمس، وأثارة من حلاوة ثمار النبق مبكرة النضج.

المندرة مفروشة بطقم أسيوطى، والرجل كان ينتظرنى وحده. تبدو عليه أمارات قوة آفلة وفتوة قديمة، ينظر إلّى بعينين خيّل إلىّ أن فيهما دموعا لم تنزل، وبنظرة خبيرة بالنساء فى الوقت نفسه، اسألْنى أنا بقى عن نظرات الرجال، وجهه مدوّر غامق وبه آثار جدرى قديم وعليه نعمة الغنى والسلطة مازالت سيماؤها واضحة فى الخدود المليئة، واللُغْد، والكرش الصغير تحت الجلباب الحرير والبالطو الكتان الخفيف. أما العمّة البيضاء المزهّرة. زى الفل - فهى بالضبط عمِّة جدى - يعنى أخ جدّى على الدقة، الشيخ أمين، هو أيضا من نجع حمادى.

قال لى: خطفوا أمجد. كانوا سبعة ملثمين، ولكن اللحى طويلة سوداء . والجلاليب باكستانى قصيرة على سراويل ضيقة بيضاء، وأحذية لها شكل ميرى عسكرى كأنها جايّة من مونة الجيش الامريكانى وحياة المسيح الحىّ. بعد قليل رنّ التليفون فى البيت، قالوا لنا: «سيبوا البلد، ارحلوا، اتلكوا على الله وسيبواكل شئ، وإلا حنحرقكم أنتم وكل ما تملكون بحول الله» أى والله، طبعا بلّغنا البوليس، عينوا لنا قوة بقيادة الصاغ محمد حسين المناديلى الله يستره، لكن بعد صلاة

الجمعة هجموا علينا ناس كثيرة. الرائد محمد كان على سطح البيت أمامنا، والقوة كانت صغيرة وواقفة على جنب. اغلقنا الأبواب وطلعنا فوق. الرعب كان سيعمى الجميع. لكن العيال ـ عندى تسعة عيال، باسم الصليب وشارة الصليب ..

قاطعتُه: الله يخلى ..

استمر: كانوا يصرخون. نطوا إلى السطح المجاور. تركناهم وديعة عند جيراننا عائلة الشيخ جابر المحمدى الله يسترهم ستروا علينا وعليهم وحطوهم جوا عينهم. قلت للصاغ محمد نرد عليهم بالطوب والحجارة من فوق سطح بيتنا؟ قال لى «لأخليكم عاقلين أمال، عليكم بضبط النفس وعدم الرد، التعليمات كده». طيب. التزمنا الهدوء وضبط النفس لغاية ما حرقوا المصنع والمدشة والعربية البيجو والمخازن والآلات، والدور والباقى على البيت، زى ما انت شايفة. كل شئ راح لحاله. منه العوض وعليه العوض، لغاية الوجتى ما اعرف فين أمجد. قالوا سلموه للأمن المركزى، لا أحد اتصل بنا ولا احد رد على اسئلتنا. ستة أيام، لا هو ولا عادل باين لهم اثر ..

لماذا خطفوه؟ والله ما انا عارف يا بنتى. قالوا كان يوصل الطالبات إلى المدارس فى المنيا، فى العربية الملاكى، ... طالبات من عائلات جيراننا ومعارفنا مسلمين وأقباط على حد سواء، قالوا «لا» لا يصح للنصرانى أن يوجد فى السيارة مع المسلمات قالوا لابد نرحل، لماذا نرحل؟ لن أترك أهلى وناسى وبلدى، لن أترك لهم عظم أجدادى فى ترب العائلة، ليست هذه أول مرة يا بنتى، لم نترك لهم البلد عندما كانوا يعلقون فى أعناقنا صلبان الخشب الثقيلة ويرغموننا على لبس الزنار وركوب البغلة بالمدار، أنت أثرية وتعرفين التاريخ، كفاية الذين رحلوا، هاجروا، كفاية سرسوب الدم الذى نزف من أرض الوطن، وانسكب هدرا فى الغربة.

قالت: هل أحتاج أن أقول إن قلبى أوجعنى. قلت: لا .. ما بدهاش .. لازم أصل إلى قرار الموضوع، قلت أذهب أولا إلى المطرانية فى المنيا، أتقصى، أطقس .. بالقرب من الباب الحديدى الكبير دبابة صغيرة مدفعها موجه إلى الخارج يقف أمامها جندى شاكى السلاح على راسه بيريه اسود، وسيارة أمن مركزى كبيرة سوداء، يتكدس فى مؤخرتها الجنود بملابسهم السوداء، يتثاءبون فى الحر الخانق يستندون إلى أحدهم الآخر من الزحمة، كرسى خيرزان أمام الباب، فى الظل، عليه ضابط شاب، ملازم أو رائد يمكن، سألنى دون اهتمام إلى أين؟ قلت عندى ميعاد مع سيدنا قال الشنطة من فضلك فتحت له حقيبة يدى. لم يكد ينظر إليها وأشار بالدخول.

الأنبا أرسانيوس، أسقف المنيا وأبو قرقاص، مع شيبته ولحيته الشهباء بدا لى فى عنفوان رجولته، نظارته الطبية ذهبية الإطار على آخر موضة، لا تخفى وداعة العينين العميقين بحكمة غير مألوفة، قال لى إن «المنشورات» التى أشاعها الإسلاميون تذكره بما ذاع من قبل: أن الطرح البيضاء للفتيات المحجبات تظهر عليها صلبان يصنعها الأقباط، قال «نحن نعمل كل ما يمكن لتهدئة النفوس وامتصاص الغضب عند ابنائنا بالاجتماعات الروحية والقداسات الإلهية، أملا فى إشباع الناس بروح الرجاء والثقة.

قالت: كنا فى قاعة الاستقبال فى المطرانية. الكراسى المذهبة القديمة أعيد تذهيبها وتنجيدها بقماش أحمر مشجر لميع، داير ما تدور تحت الحيطان التى عليها صور مطبوعة للمسيح ،العذراء ومار جرجس، فى براويز زجاجية، وفى الوسط مائدتان طويلتان سيقانهما خشب مشغول بنى غامق، وعلى كل مائدة بلاطة بلور ثقيل ومفارش صغيرة مشغولة بالبرودريه على شكل صلبان كثيرة صغيرة.

قدموا لى، دون سؤال، فنجان قهوة مذهب الحواف وكركديه أحمر مع ماء مثلج زجاجه مندى من البرودة، ولم يشرب المطران شيئا.

كانت النافذة الطويلة عليها قضبان حديدية واضح أنها حديثة التركيب تطل على فناء المطرانية الواسع أرضه رملية ممهدة تضوى فى الشمس، وعلى مبانى الكنيسة القديمة، وفى الحوش حركة مستمرة من القسس والشبان يروحون ويغدون فى صمت وهدوء.

أكمل المطران حديثه: «يا بنتى كانوا يرسلون خطابات تهديد إلى أعيان الطائفة، يطالبونهم، هكذا صراحة، بما يسمونه «الجزية» من عشرة آلاف إلى خمسين ألف، فإذا تأخروا كانوا يفتحون النار بمجرد أن يفتح لهم الباب على كل من فى الدار، ويختفون فى الزراعات. الأمن لا يصل إلا بعد ساعات، والقضايا تحفظ، تقيد ضد مجهول، أو لعدم كفاية الأدلة، أو تأخذ مجراها سنوات وسنوات فى المحاكم».

أجاب: «لا .. لا أعتقد أن الحكايات التى تقال عن الاستفزازات، والتدريبات العسكرية فى الكنائس، أو تكديس الأسلحة فى الأديرة، لها أى أساس. نحن ناس مسالمون، قال لنا الرب «أحبوا أعداءكم باركوا لاعنيكم» هانت ترين بنفسك، هل هذا مكان يشبه قلعة عسكرية كما يقال، أو مخزن سلاح؟ نحن على استعداد أن نعمل لك جولة فى كل مبانى المطرانية وأن نفتح لك كل الأبواب إذا شئت».

قلت: لا يا سيدنا .. حاشا لله .. غير معقول.

قالت لم يكن الأمر يحتاج إلى ذكاء أنه حتى لو كانت هنا ترسانة أسلحة كاملة فلم يكن سيتاح لى أن أراها بأى حال.

قالت: أصل الحكاية يا سيدى أن المنيا كلها كانت فى حالة توتر أكثر من المعتاد.

قالت: أصله بعض المحامين والمدرسين، زوجات كبار الموظفين يعنى، أنت عارف هذا النوع، الذين كنا نسميهم، زمان، ومازلنا «البورجوازية الصغيرة» أو «المتوسطة» حتى، اجتمعوا، لموا بعضهم، فى نادى الموظفين، فى البيوت، فى الكازينو تحت على النيل، وعلى الشاى والكيك والذى منه اتفقوا أن يضموا أعضاء من «جمعية أبناء العهد المقدس» ومن «جمعية الدعوة الخيرية إلى البر والتقوى» يا سيدى هم، كده على بعضهم، بكل حسن نية وبروح الوحدة الوطنية، أن يعملوا جمعية لرعاية الأمومة والطفولة، هذا الكلام من أسابيع، وطبعا جاء محافظ المنيا بنفسه، اللواء عبدالغفار رضوان، وافتتح الجمعية الجديدة، تعرف، فى وسط مظاهر الاحتفال المعتادة: الموتوسيكلات، صفوف البوليس على الجانبين، حبال الأنوار المعلقة

على الحيطان، اللافتات والشعارات على قطع القماش البيضاء المخرمة الممدودة ع الشارع، والخطب التى تعيد وتزيد فى حكاية الوحدة الوطنية وخدمة أهداف المجتمع.

قالت : لا طبعا. كيف تسأل؟ لست طبعا ولا يمكن أن أكون ضد الوحدة الوطنية. أنا ضد الشقشقة بالكلام، والاكتفاء بالخطب وتبويس الدقون ثم الانفضاض ..

قالت : طيب افوتها لك هذه المرة، فقط، إوع بقى تكررها يا حبيبى. لا أنا عارفة .. أنا عارفة .. المهم أن البلد فجأة غمرتها المنشورات وشرايط الكاسيت التى نزلت فجأة بالمئات: «مستعمرة صليبية فى المنيا .. مخطط نصرانى تقوم فيه الجمعية الإسلامية بدور المنفذ اما الجمعية القبطية فهى الممول والمخطط ورأس الحية المدبر..» لكن الأنكى هو أن المنشورات تحكى عن أن بعض «الصليبيين» يروجون مجلات الجنس، يديرون شبكات للدعارة، فيها بنات أجنبيات شقراوات .. خد عندك يا سيدى ..

أخرجت من حقيبتها الضخمة المزدحمة بأشياء كثيرة والمفتوحة دائما عدة أوراق مغضنة، يبدو عليها أنها كانت مكورة ثم بسطت، وأنها استنقذت من وسط نفايات مهملة، وقرأت بصوت يتهدج غضبا: «امسحوا العار يا مسلمين .. بايعوا الله على محاربة النصارى الفجار حتى الموت .. فى صالة متسعة بدار فيديو بفيلم جنسى خليع، يجلس فى نواحى الغرفة كل صليبى مع عشيقته المسلمة الصغيرة، مدحت مع ميرفت، سعيد مع منى، أشرف مع حنان، حازم مع منال، وشريف مع هالة، وأخريات من طالبات الثانوية العامة والإعدادية، يشترك فى هذه المؤامرة صاحب العمارة، وهو صاحب بوتيك «مونت كارلو» ،معهم عادل النصرانى المشهور بالضبع».

أو خذ عندك أيضا بالنص: «أشعلوها نارا تزلزل الأرض تحت أقدامهم، وفق الله خطاكم، من قتل دون عرضه فهو شهيد له الجنان والحور العين ..» وهكذا، الهوس الجنسى استبد بهم حتى الآخر، اسمع يا سيدى «أعراض المسلمين بين اليهود والصليبيين» المخدرات، المجلات الجنسية الفاضحة، الضحايا ١٢ طالبة مسلمة وفوق البيعة لكى تصبح الحكاية مسبوكة واحدة مسيحية ..

ـ كل شئ عندهم يوظف لإثارة مسائل الجنس بشكل معكوس، إدانة، وسخط هو نفسه تعلق وانجذاب، يقرأون الكتب السماوية بغرائزهم.

ثم خذ أيضا، بالحرف الواحد: «يا جلادى أمن الدولة .. وصلنا ردكم على مؤامرة النصارى باقتحامكم مسجد الجمعية الشرعية وحراستكم للكنائس وتعذيبكم للمسلمين وحمايتكم للصليبيين .. كل ذلك ليس له معنى إلا الدمار والطوفان وعندها لن ينفع الندم، فإننا حددنا هدفنا ورسمنا طريقنا، دون مساجدنا وحرماتنا الدم والقصاص .. فارتقبوا وإنا مرتقبون».

بعد ذلك لم يكن غريبا ما حدث فى البلد من تدمير أعمى، وجنون.

قال: لم نحتْم بحبنا وحده من عصف هذا الجنون، من رعب إمكانات مستقبل مظلم، بل كان الحمى والملاذ حقا هو إيمان قائم راسخ، ربما غير مبرر عقليا بأن الوطن سيظل أبدا جسداً نقيا، مهما كان ملتبس التكوينات.

لذلك أوينا إلى الداخل فى آخر ليلنا.

كانت قد كتبت له، فى زمن آخر:

«كيف بيتى الجديد إذن؟ فى استراحة المنيا؟ أنت وحدك فهمت مدى أهمية الانتماء إلى مكان، وكيف أسارع إلى إقامة قلاعى الواهية القوية معا حيثما ذهبت لأدرأ التنانين والأشباح. وهكذا فعلت. جئت وبحثت واكتريت. جئت بالسيارة فى رحلة استغرقت ساعات عديدة، حملت معى ملابسى وبعض الأغطية وبعض الدمى ودبتى التى تعرف، وعسكرت فى البيت الشاغر لأشرف على طلاء جدرانه. تعال إذن لترانى، ولأحدثك عن «الزمن الآخر» الذى عشته معك مرة ثانية.؟ ألا أتيت؟ أم أليت على نفسك الاكتفاء بالزمن المادى «خرونوس» وأوصدت أبواب الزمن الآخر «خيروس» فنفيته إلا من الذاكرة؟ تعال».

يا حبيبتى جئت لكنى لم أجدك. فكأننى لم آت. هل ظللنا بعد كل شئ ـ غريبين؟ التباس الأزمان فى جسدك كأنه ينحينى ويجمدنى، كأنه أيضا يجذبنى ويغوينى. فإلام؟

بيداء معشوشبة يبابها باهر أبيض أصهب إطباق متراكب ابتسام مبتئس بهرج شاحب ابتلاء بالمباهج بركان بارد التباس القلب بغياهب بدرية أبيدأ الخصب فى أعقاب البوار؟ بذل أو نبذ بلا أبخس رغبة فى ثواب أو عقاب دعابة بالغة العبوس والتقطيب أبواب مواربة وقباب منصوبة بصر غائب للأبد.

قبط ضريبتهم بداوة غريبة عن بدن التربة الكهباء ولكن لا غلاب لهم دأبهم دأب باقى أبناء البلد لا برء لما بتره الأقربون لكن الرباط بينهم لا ينبت ولا يبلى بكاء الأحباب Morbid ومربد.

هرابيد الجنوبيين أبهى من عباءات إمبراطورية مذهبة هم يهبدون ترية كيمى بحثا عن هبات الآباء الخبيئة.

الحب لا حساب فيه ولا بطلان الحب مشوب حبات العنب كحبيبات البن صلبة ورطبة الحب بنية لا تبيد ويحر لجب بعادك يا حبيبة مخرب يضرب على قلبى بغروب لا مهابة فيه محبوس أبدا فى ذبذبة النبض والصبابة برارى الغضب ملتهبة القضيب يشرئب على ربوته. تبوأت القبة وما برحت يبرحنى اللوب ومع الخباط أسبل على الحوب البهيم سبحات الصبوات تنسرب بددا ووثبة الهبات تبوء بالحبوط الصبا يصبو صوب خبايا القبور البريهبط ويخبو مكتوب على الجبين أمنبوذ أنا أم رابض فى لب حبيبتى؟ حبب الصهباء باخ.

أتقلب على أطايب باطنية فى غيبوبة أتشرب رضابها المحترب. باطل الأباطيل قبض الهبوب لا تبقى على رطب أو يابس أم أبجدية مكتوبة للباه مبتذلا ومبجلا باؤها رية الأرباب.

فينوس البدائية مهدرة لكل نظام مستتب، قوة مدمرة بجمالها وسطوة أنوثتها، هى مع ذلك حاملة بذور الخصب والنماء، سماء الحلم تظللها، حبلى بالثمر والمرارة، شائكة الأطراف، فينوس التى تصعد من موج الشهوات فتصيب الرجال

بالشلل أمام روعة تجليها فى عنفوان الجسدانية وعرامة الطلب، جمود الأوصال وتعويق الاقتحام وسقوط الطواطم فى زلزال المحبة وتحطم أركانها الحجرية على أرض مصوحة شققها الجفاف.

قالت له: «تجد فى الدولاب، على اليمين، فوطة المطبخ الجديدة، يمكن وراء برطمانات المربى والسكر والشاى» ولما لم يجدها قامت، فى قميصها القصير العارى، ثدياها يرتجان وبطنها متماسك قوى فى استدارته المحبوكة، وانطلقت دون تردد، لم تنظر إليه حتى، ولم تتكلم، فى صاعقة غضبها الخاطف سريع الانجياب سريع الانطفاء، عندما رجعت إليه قدمت إليه، دون كلمة، تفاحة حمراء كبيرة لامعة القشرة، شكلها طازج ومغو، وقضمت تفاحتها بأسنان حادة صغيرة، وابتسمت له، بعينيها النجلاوين وهى تمضغ قضمتها، ابتسامة لا يمكن أن يخطىء فيها معنى المصالحة والمسالمة والملاينة وطلب نسيان الغضب.

لم يبتسم، لم يتكلم، وجد نفسه دون أن يدرك، تقريبا، ويده تمتد إلى كتفها العارية، يضمها إليه، شفرة الأخذ والعطاء تدور بين الجسمين ـ وما وراءهما ـ دون كلمات، بإفصاح الإيماءة الذى ليس بعده إفصاح.

كانت قد قالت له، مرة: هل أنا أخيفك قليلا يا حبيبى؟

انفجر بقهقهة ضحك عفوى ـ لعلها أخذت به قليلا ولعله مس مشاعرها أو أساء قليلا إلى كبرياء أنثوية فيها، لكن ذلك كان خطفة حس مرت بها مثل رعشة استقر بعدها جسدها وارتكن إليه ـ وكانت ضحكته ردا نهائيا على سؤالها، بمعنى ما، كان حنوه الأكثر من جسمانى ينفى فيها كل رهبة، لكن مهابة الجمال وهالة الأنثوية تظل غير منفية.

قال: كيف تجتمع فيك طزاجة أو بكارة كأنها طفولية، وعزة الحنكة المتأتية عن خبرة عميقة بالرجال، كأنها ملكية؟ كيف يجتمع فيه ما يشبه البراءة ـ بل هى البراءة فعلا ـ فى الجسد العارى الصريح غير الخجل من نفسه بل الفخور بوجوده، مع مقدرة خارقة على السفسطائية العقلية ـ السفسطائية بأحسن المعانى ـ أقصد يعنى رهافة تحليل بل تفصيص الفكرة وتقصى جوانبها بكل هذا الذكاء وحدة الذهن؟ الجسد الذكى وبصيرة نافذة معا. كيف يجتمع ما يشبه الضعف والاحتياج والعوز النهائى إلى السند والدعم، مع ما يشبه الصلف المحايد المستقل بذاته وموهبة الاستغناء عن كل مدد خارجى؟ كيف تجتمع فيك، رامة الواندالية، هذه المتناقضات؟

امتدت إليه إصبعها المكتنزة، برفق، ومست شفتيه مسا رفيقا، دون ابتسامة، بكل جدية، بما يشبه الحنان الصارم، كأنما لتقول له ما قالته مرات لا عداد لها: لا تعذب نفسك، لا تعذبنى، بكل هذه الفروض والاحتمالات، التساؤلات والإمكانات. دعنا نصمت قليلا، دعنا نركن إلى أحدنا الآخر، بسكون العارفين، بثقة المحبين، ألا يمكن؟

لكنه قال: هذا الجسد لا يمتلك، مع أنه قد انتهك، طوعا أو رغما، مرات عدة. حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيئا حتى إن كان غامض الوضاءة. كل متملك غريب يظل ثانويا على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكص على أعقابه.

قال: لست متملكا، ولا منتهكا. أنا مقوم أساسى من مقومات هذا الجسد.

قال: فيم حرصك الدؤوب على أن تقرن الجسد بما تسميه ما وراء الجسد، طول الوقت؟ ما عيب الجسد فى كامل جسدانيته، ما الخطأ فيه؟

ما وراء الجسد كامن وحيوى ومتخلل فى كل شلو من أشلائه، شئت أم لم تشأ، ذكرت ذلك ـ يا عم ـ أو أنسيته.

ففيم حرصك الدؤوب .. إلى آخره ..

لكن تجاورطبقات أو مقومات جسدها، وانصهارها دون ذوبان نهائى، ظل يرمضه ويمضه.

قال: ليس هذا الجسد الملتبس عندى سوأة ولا مسبة. تراكب وتعددية المستويات الجيولوجية فيه لا يصل إلى نقاء البوتقة الكامل ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لى: «كفاية، أنا جنتى مش خالصة». ليست جسمانيتك خالصة قط، تمتزج فيها أعشاب السافانا ونباتات الحلفا على شطوط الترع مع الأشجار الموسمية الباسقة والوحشية خمائل الند والنسرين والياسمين، الصبار السام فى كثافته الفطرية مع رهافة فوح الفل وحرافة الصندل، أنت رامة تحيلين كل شئ إلى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب وشوه المسوخ.تظلين برأوية وحضرية، قاهرية صعيدية بدوية شرقية تحترقين فى شمس صحراء قاسية وهانم من سيدات الأتراك تدخنين الشبوك العاج بمبسمه الطويل وتتكئين بكل ملء جسدانيتك على الأرائك العثمانلى الوثيرة فى سحب ناعمة من البخور العطرى شكمجيتك المحلاة بسن الفيل والصدف والأبنوس مازالت مملوكة رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقودك المعدن السمينة والكهرمان الفلاحى كبيرة الحبات.

شمس رع التى تسطع على جسدك تحرق كل الزغب من على سطحه لكنها لا تصهر هذا الجسد العصى على الذوبان.

أنت لست كتلة صماء متماسكة مع أنك واحدة. أنت التى عبدت بتاح ـ رع ـ أمون الواحد تحت صور ألف إله من العقرب إلى الكبش ومن الثور إلى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحداة المحلقة فى أجواز سمائك القاتلة. فى تأليه الجوهر الواحد بأقانيمه الثلاث بنيت لنفسك الف قبة من قباب البازيليك تقرع أجراسها فى موسيقى متعاقبة من مياه الزرقة الساجية عند نهاية فروع حابى السبعة إلى جنادل الصخر الشم يصبغها الطين الحبشى الأحمر، فى التوحيد الأخير أنت رفعت ألف مئذنة شاهقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح فى ترتيل الخشوع العذب القديم. هياكل الآلهة ومزارات القديسين وأضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفئ قط وبخورها لم يسقط قط، كلها متجسمة معا متجاورة ومتناغمة فى جسدك الملتبس.

هل سرت فيك الآن لوثات المسوخ؟

هل تفشت فيك الآن شرايين الظلام؟

كل التحسر لن يشفى غلّ قلبى، ولعله لن يجدى.

أتظلين ابدا، بالرغم من كل التباس، نقية حتى فى تعدد الوان ظلالك؟

لن يغمرك الظلام يا رامتى، قانون إيمانى، وعقيدتى التى لا تحتاج إلى تبرير أو تفسير.



مكابدات الكائنات الوحيدة

ـ ونقول بأن الوحدةَ قاسيةٌ

لكن الأقسى منها

أن تلقى من لا تألفُهُ

وتظل تلازم ...

من لايعرفك ولا تعرفُهُ

وتعيش تشاطره اللقمةَ

والصمت المفترس القاتل

والرقـدةَ فـــوق

ســـــريـــرٍ

تأنـــــفُهُ

ترتجـــــل ...

الأحــــلام نهـــــارا

وتغادر أيامك تنتظر زمانا

مجهــولا تستشــرفه

وتحـــــن إلى ربتةِ كفٌ

أو كلمـــــةِ عَطـــفٍ

أو كـــأسِ حـــــنانٍ ترشفُهُ

تبقـــى تتمـــنى المـوتَ

لينجيـــــكَ

وأن يـــأتى فـــى ميعـــادٍ

لا يخلــــفُهُ

تتزلزلُ أركانُ الدنيا

والســر المكنـــونُ

بأعماقــــكَ لا تكشفُهُ

تمضى وحدكَ فى أدغالكَ

... تتقلب ما بـــين

الأحجـــــارِ

وأشــــــواكِكَ

حتى ليحـــا صــرك

الحنظــــــــلُ

تَقْـــــطِفُهُ

وتقـــلب عينيـــكَ

الواســـــعتينِ

حسيرًا

فى كونٍ تستعطفهُ

لا أحدَ يدلك من أين

يجىء الحلم الموعودُ

وهذا العمرُ المنثورُ

على طاولةِ الوهمِ

يواجهُ ريحًا تتخطفهُ

تتجمع فى جرحكَ

كل الأيام الماضيةِ

وتنزفُ

تنزف

لا يلقى جرحكُ

أحدًا يسعفهُ



مصطفى الأسمر

تداخلات.. ولا مفر



وأد فكرة النظر خلفا، تماسك ليستمر.حاولت الرقبة الاستدارة.. قيدها

تــهيأ القدمان للعدو.. ثبتهما

توقع أن الظهر تلقى طعنة خنجر/ طلقة مسدس/ ضربة عصا

.. نصبه عامودا مرئيا قائما منبسطا

سأل:

- متى عدت؟

- لم اذهب من قبل لأعود

- الا تراجع نفسك؟ تذكر، أنت نسيت لا محالة

- لم اغادر موضعي لأعود إليه

- اتراك اخطأت؟ صحح خطاك، الفرصة امامك لا تزال مواتية،

- يقينا لم أخرج، ولم اغادر، ولم اذهب، منذ البداية اخترت البقاء هنا، لا اترك المكان انزرعت فيه

يبدو الشارع في جانب من جانبيه يشغى بالمارة ويزدحم بالعربات واجهات المحال تفهق بالأضواء والمتاجر تغص بالمستبضعين، النسوة بالشرفات واقفات إما للفرجة من مكانهن الفوقي على ما يجرى من أحداث تحت وإما متحركات

يتحرين الأماكن المشمسة ليضعن أغطية الأسرة فوق أسوار الشرفات للتهوية واختزان حرارة الشمس، كن يتحركن فى نعومة تشوقا لليلة الأسبوعية المرتقبة.. يفصح الحوار الدائر بينهن ولمعان العيون وانسدال الشعر على الأكتاف أنهن تهيأن تماما.بينما توارى الجانب الآخر فى العتمة والصمت، المحال مغلقة نوافذ الحجرات موصدة، أبواب الشرفات محاطة بخيوط عنكبوتية تفوق فى صلابتها أسياخ حديد أعمدة تحمل ناطحة سحاب، الحوائط ضاع لونها الأول خلف أتربة موحدة اللون.

سأل:

- أنمت البارحة؟

- عيناى لم يغمض لهما جفن

- كيف؟ أتنكر وقد أيقظ غطيطك كل نائمى البلدة

- عيناى ظلتا تبحلقان وهما مفتوحتان على سعتهما

- ماذا؟ عجيب أمرك، كل الأغطية تشهد أنك استغرقت فى النوم حتى المراتب نفسها تبوح بهذا

- عيناى كانتا تنتقلان بين الجانبين، لم تغفلا للحظة واحدة عن الحركة

بالجانب المعتم/ المترب/ الموصد/ المعنكب/ المغلق/ ظهر الدبوس. نعم الدبوس، كان مستقرا فوق «البلاطة»، تحديدا تلك البلاطة الأخيرة للرصيف قبل أن يتخلى عن امتداده المستقيم منحنيًا ومتخذا خطا مقوسا، وكانت هى بمفردها البلاطة الوحيدة فى سلسلة البلاطات المتاح لها رؤية الميدان

أصل إلى نهاية الشارع وأتهيأ لدخول الميدان وقبل أن أفعل أتنبه لبشاعة التصرف، أقف، أستدير، انتوى أن أصحح ما يحدث من أخطاء من جانبى.. يتخلى عامودى الفقرى عن استقامته.

ينحنى فى اتجاه البلاطة،تلك البلاطة الأخيرة المطلة على الميدان، لم يكن الدبوس ذهبيًا ولا فضيا ولا حتى برونزيا هو واحد من تلك الدبابيس التى يستعملها بسطاء الخياطين ليضموا مؤقتا قطعتين من قماش لا يغفلون عنه ليلة واحدة حتى لا يترك بقعة الصدأ الشهيرة التى تظهر بوضوح عندما يكون لون القماش أبيض وخيوطه من الحرير.. تقترب رأسى من البلاطة، تتحرك كفى لتلتقط الأصابع الخمسة الدبوس لا تجد له أثرا.

أقول لاسمى الذى ينادينى خلق الله به: معقول لا أثر له، كيف؟، أنت تعرف أنه لم يفصلك عنه لا زمن ولا مكانٌ غير أقل من خطوة وجزء من الثانية فكيف؟.. كيف يختفى بهذه البساطة، لا تصمت ، ولتشاركنى التفكير إن تسألنى : أتطوف بهذا المكان وخلال هذا الزمان ريح صرصر عاتية لتأخذه معها وتحمله فوق جناحها وتصعد به نحو طبقات الجو العليا؟ أجيبك حتى النسمة يا لا وجود لها، تستفسرنى أيمر بالمكان الآن سواء بعد الرؤية أو قبلها كائن من يكون هو، أجيبك كلا.. وإن تستشهدنى أتشعر بهزة أرضية تزلزل المكان زلزلة تقدر أن تدفن الدبوس فى باطن الأرض أو تقذف به بعيدا بعيدا، أسرع

نافيا من أجل هذا أسألك أنت تحديدا، يا من تسكننى وتلازمنى فى صحوى ونومى، يا من تجلس أمام مائدة طعامى يدك بيدى تطوف بالأطباق والسلاطين والصحاف وكل أشكال وأنواع وألوان أوانى الطعام والشراب.. أين هو الدبوس؟.. أجب على أو على الأقل بح لى بما تفكر فيه إن لم يكن من أجل كل ما أقوله فمن أجل الحذاء فنمرته واحدة، ومحيط الخصر واحد، ومقاس عدسة المنظار الطبى واحدة ولون الشعر واحد وسرعة ترسيب الدم واحدة، وعدد نبضات القلب فى الدقيقة الواحدة واحدة فلماذا تختار الصمت وتتمسك به؟ ، لماذا لا تتخاطب معى؟

سأل:

ـ أسمعت؟

.. كلا

ـ أتنكر والمكبرات لم تترك موقعا هنا إلا احتلته؟

ـ لم أسمع

ـ أتحسب أن إنكارك يجدى؟ لن يشفع لك فالذنب فى النهاية ذنبك، والمسئولية مسئولية أذنيك

ـ أذناى بريئتان، هما تلتقطان بوضوح تام دبة القدم اليسرى لنملة تسير على بعد ميل

بالجانب المزدحم/ الشاغى/ الممتلئ/ الفاهق/ تتوهج البلاطة، تضوى.. تلك البلاطة المواجهة لبلاطة الدبوس، تتوازى معها على خط أفقى واحد، بريقها الساطع ينبئ عن طبيعتها ومكونات ذراتها، هى سبيكة ذهب، ذهب عيار ٢٤ قيراط أو ٢١ «بالميت»، يقيس بعينيه أبعادها طولا وعرضا وارتفاعا ولا يغفل أن يحتسب الجزء المدفون منها بباطن الشارع، يخلص من حساباته المدققة ويقدر وزنها بخمسين كيلو، خمسون كيلو فإن يجانبه الصواب يكن الخطأ فى جرامات معدودة نقصا أو زيادة.. يعود إلى حساباته المدققة الدؤوبة، يحول الكيلوات إلى جرامات صحيحة، يسقط عامدا متعمدا من الرقم النهائى أنصاف الجرامات والدراهم.. على مهل يضرب مجموع عدد الجرامات الصحيحة فى ثمن جرام الذهب وفقا لآخر نشرة تصدرها الوزارة المختصة ويلتزم بها طواعية تجار سوق الصاغة، يتوافر بجدية على العملية المعقدة الحساسة، لا يسمح لنفسه أن يضعف أو يستسلم لرذيلة الجشع المزرية بل يتمسك بفضيلة القناعة .

عن زهد يرضى أن يكون الحساب، علي أساس أن الذهب عيار ١٨ لا ٢٤ أو ٢١ ينتهى من الحساب يتبين مقدار الثروة التى يقف فوقها وتدوسها قدماه، يقرر أن يتخذ الأسلوب العملى سلوكا ويتبع التفكير الواقعى نهجا .. يتأمل عيون المارة ويتفحص وجوه راكبى العربات، يتابع خطى المستبضعين وحركة نسوة الشرفات، يتأكد أن لا أحد منهم يكتشف وجود بلاطته الذهبية يكرر محاولة التقصى والاستطلاع، يطمئن أنه هو وحده من يرى، وأنه هو وحده، من يقف، وهو وحده من يملك، وما من أحد سواه يواتيه الحظ السعيد كحظه .. لثالث مرة يتفحص الوجوه والعيون والتحركات والتصرفات، يملأه اليقين أن سلوك الجميع كما هو لم يطرأ عليه أى تغير، نساء الشرفات يشمسن الأغطية وهن حريصات حرصا بالغا

على تعريض نفس الأجزاء من أجسادهن لأشعة الشمس .. راكبو العربات يستمتعون برجرجة العربات لأجسادهم وما ينشأ عن هذه الرجرجة من التصاقات لمناطق فى الأجساد تسعى الأكثرية لتخلقها إن لم تفعلها العربات، .. الباعة والمشترون كل يود أن يكون هو الأكثر شطارة والأكثر نصرا.. وهو .. هو وحده المهيأ للحصول عليها .. على بلاطته الذهبية، يركز كل التفكير في كيفية اقتلاعها من مكانها دون أن يثير انتباه الآخرين، .. يبعد من أول وهلة فكرة البعد عن بلاطته ومراقبتها من بعيد والانتظار حتى يخلو هذا الجانب من الشارع من حركة الناس وتغلق المتاجر أبوابها وتترك النسوة الشرفات، ليتمددن فوق المراتب ويحجبن بالأغطية المشمسة أجسادهن التى تحررت من كثير الثياب انتظارا وتشوقا لهذا الذى يحدث .. يرفض الحل لأنه يعرف أن هذا الجانب من الشارع لا يخلو، ولا كل النساء زوجات أو ماشابه.. يراوده خاطر التوجه إلى مسئول كبير ، يهمس له بسر البلاطة الذهبية لايدله على مكانها أبدا مهما يقدم له المسئول من إغراء، لا يفعل قبل أن يتفقا معا على أسلوب توزيعها بينهما .. يؤكد لنفسه فى البداية أن يعرض عليه أنه يتنازل له عن ربعها مقابل أن يصدر المسئول أمرا يعلن فيه أن هذا الجزء من هذا الجانب من هذا الشارع يخصصه له كزوائد تنظيم ولأنه يعرف أنه يرفض العرض فعليه أن يرفع الربع إلى الثلث ولأنه يقينا يرفض فعليه أن يهيء نفسه ليتكلم معه كلاما كثيرا، منه أنه هو وحده من يعرف مكانها، وأنه هو وحده من يعلم الطريق المؤدية إليها ومن المناسب أيضا أن يلمح له أنه يفضل أن يتعامل معه هو تحديدا ولا يتعامل مع غيره من الكبراء، ويفصح له أنه يعرف أنه إن يفعل هذا معهم ستكون حصصهم أقل من حصته التى يعرضها عليه الآن بكثير الكثير .. وقبل أن يذكر له العرض الجديد والأخير فلا بأس من تذكيره بالحكمة القائلة (العند يورث الكفر) والتغنى بالمثل الشائع (على وعلى أعدائى) بعد صياغته من جديد ليصبح شكله الجديد (على وعلى أحبابى) لأنه منذ البداية يعتبره هو الحبيب وهو الأثير.. لا يتحمس بما فيه الكفاية لهذه الفكرة فكل تجاربه السابقة مع أى مسئول كبير تجعله يحجم دون تردد عن السير مع هذا الخاطر إلى نهايته ..

مؤقتا ينحاز لفكرة الجلوس فوق البلاطة الذهبية فى محاولة من جانبه أن يحجبها عن العيون كأنسب الأفكار المتاحة وأكثرها واقعية لكن مقعدته الضامرة لا تخفى منها إلا القليل ويتبقى جزؤها الأكبر ظاهرا لمن يريد أن يرى ولمن يريد أن يعرف، يتمنى أن تكون مقعدته أكبر حجما، لا يرى بأسا أن يؤخذ من أماكن عدة من جسده لتضاف إلى مقعدته ..

قال لهذا البدن الذى يسكنه عن رضى أو إذعان من سنوات طوال .. قال لبدن تحمله وعايشه وسمح له بالتهام الطعام الذى جاء على « حس» اسمه وارتداء ثياب تخص اسمه والاستيلاء على كل مليم ورد باسمه صورة، شيكا/ نقدا / حوالة بريدية .. قال للبدن بما حوى من أعضاء ارتفعت من أسفل لأعلى أو سقطت من أعلى لأسفل .. قال للأصابع العشر الموجودة بالقدمين ولمثل عددها وهى موزعة بالراحتين قال للساقين وللساعدين .. قال للأذنين وللعينين، للرئتين وللكليتين، وقال أيضا للفم والأنف قال لكل أعضاء البدن سواء جاء موقع هذا العضو أماما أم خلفا قال عن يقين لقد عرفت سر الدبوس .. علمت أين ذهب أدركت من أى مكان أتى ... أوضح للأذنين أنهما ما أخطاتا السمع، وأنه بالفعل قال ذهب، وأنه قصد بالكلمة الحركة والفعل لا المعدن .. قال للبدن .. الدبوس عرفت عنه الصغيرة قبل الكبيرة .. أحطت بحكايته منذ البداية، ألمت بكل المستور عنه .. كشفت من أين أتى وفى أى زمان ظهر وعلى أى صورة تشكل ..

بالجانب الدبوسى استقرت البلاطات كلها علىٰ الوضع المعروف عنها، بداية من البلاطة الكائنة هناك بمدخل الشارع عند بدايته ... كل البلاطات ثبت طرفها الأمامى الطولى بالطرف الخلفى الطولى للبلاطة التى أمامها، ما شذت بلاطة عن هذا التقاطر الذى شكل منظرها إلا تلك البلاطة الأخيرة التى أطلت بمقدمتها على الميدان، اتخذت لنفسها وضعا مغايرا وشكلا مختلفا غير مألوف للعيون .. خلصت طرفها الأمامى الطولى من الطرف الخلفى الطولى لتلك البلاطة التى وقعت بكاملها فى حضن الميدان.

ارتدت بهذا الطرف خلفا واتكأت به وبنصفها الطولى على الرصيف أما طرفها الخلفى الطولى هذا الطرف الذى كان ملتصقا بالجزء الأمامى للبلاطة الخلفية فقد تحرر من هذا الالتصاق وقذف بنفسه مع النصف المتبقى من البلاطة إلى نهر هذا الجانب المعتم من الشارع سابحا فيه... نتيجة لهذا الفعل الغريب من هذه البلاطة التى اتخذت هذا الخط العرضى بديلا عن الخط الطولى ظهرت الفجوتان عميقتان اماما وخلفا.

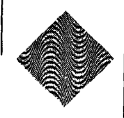
انغرست قدم لى بالفجوة الأمامية وخاضت الأخرى فى الفجوة الخلفية، انحشرت البلاطة المستعرضة بين «سمانتى» الساقين، اتجهت عيناى إلى أسفل تستوضحان الأمر، بانت «السمانتان» قطعتى اسفنج مرشوقتين بكاملهما بالدبابيس.

(أقول لاسمى.. سيكون سؤالى مغايرا، لن أستفسر أين يذهب الدبوس بل أستوضح من أين تأتى كل هذه الدبابيس.. أقول هذا الذى يحمل اسمى، إن أردت أن تلازمنى فعليك أن تحصى عدد هذه الدبابيس وهو طلب كما ترى سهل وميسور ولأجل عِشرة طويلة تجمع بيننا لن أشق عليك وسأعفيك من عبء التصنيف والتبويب والتفريد وعد كل نوع على حدة .. أمنحك فرصة العمر، هى فرصة ذهبية، كن بها جديرا، انتهزها فلن أكررها، اثبت إنك تستحق فعلا أن تحمل اسمى، وتذكر المكاسب التى تعود عليك من وراء هذا)

وهو يجلس فوق بلاطته الذهبية تشم أنفه رائحة العطر.. سريعا تسعى العينان للبحث عن مصدره، لا تجد صعوبة فى تحديد الأماكن، هى الشرفات، ونساء الشرفات، هن المُشعات للعطر، هن أيضا المتخففات من كثير الثياب، كلهن ينادين عليه، وكلهن يقلن له أن اصعد إلينا ولتصحبك البلاطة الذهبية، فمراتبنا ناعمة وأغطيتنا دافئة وعطرنا يفعل أفاعيله.. العينان تشيحان بعيدا عنهن، مقعدته تتمسك ببلاطته الذهبية.. يتخفف من الكثير من ثيابه لصالح بلاطته الذهبية يسترها بها، لا يبقى من الثياب عليه إلا القليل.

ينبه البلاطة الدبوسية أنها بفعلتها التى فعلتها تخل بالنظام وأنها تقطع التقاطر المطلوب، وأنها تصنع الفجوتين... لفت نظره الأسلاك العنكبوتية الصلبة فقد تحركت من فوق أبواب الشرفات وامتدت ونزلت واستقرت على الرصيف..

الأذنان تتصنتان على الجمل، والكلمات والحروف، تحاولان أن تتعرفا على ما تنبأ به.. يتأكد أن بعض عمال المتاجر وبعض راكبى العربات يعرفون، كما تعرف بعض نسوة الشرفات بسر بلاطته الذهبية، وأنهم جميعا يخططون، أرى الجانب الصامت وأرى الجانب الشاغى أرى الأدوار العلوية لبيوت الجانب المعتم وهى تغوص فى الأدوار السفلية وأرى الرفوف وقد خلت من السلع كلها ....



الملك

كان صفٌ من المركبات يمر

وقرقعة الخيل ـ مثل الدرابك..

تنبئ عن موكب العائد الآن من رحلة الصيد..

قل لى: لمن كل هذا القطا

والبلادُ التى أنت فاتحها

لا تنام العشية قبل سماع المغنىً

الذى يرسم البحر، والطمى عاليه

قال الملك: رسوتُ على قُبة من رخام وطين

رأيت بلادا تطارد أجناسها وبلادا يطاردها أهلها

والبلاد ملاحم

نصبت خياما على الأفق
ثم استعرتُ دليلا إلى الحب،
هذا الغناء المؤجج يمنحنى راحةً
فأقوم إلى وردة لا أراها
أقاسمها دورة العطر فى الساق،
أبدأ تاريخ يومى بجمع الظلال
وتذويب روحى بطمى المعاجم.

تخطيطات

-١- كانت الأرض عارية فى قُراها
وقلبى فتى هرَّب الشمس فى ثوبه
وأطار الظلال إلى حيث تجتذب الروح طير معارجها..
قلتُ أبدأ من حيث مر الملوك الأوائل:

على مثلها أمضى إذا قال صاحبى
ألا ليتنى أفديكَ منها، وأفتدى
وجاشتْ إليه النفس خوفا، وخاله
مصابا، ولو أمسي على غير مرصد
إذا القوم قالوا من فتى خلتُ أننى
عُنيتُ، فلم أكسل، ولم أتبلد

فأرسم دالية، وأهيئ جندى ليوم منازلةٍ

وأشد على الصدر حرملة المدن المستحيلة

«حلّ الملك..»

تخيرُت واحدة من نساء القصائد

علمتُها أن تجالسنى فى بلاط اشتهائى

وتشهد مثلى اختلاط الدجى بالنهار

وتعجن لى بعض خبزى

وترقص رقص دمى فى عشاء القبيلة

وحين يجئ المخاض تلوذ إلى نخلة الدار،

تنجب لى طائر النار.. أحمله،

وأطير به فى فضاء من الملْك والناس

أبدأ تاريخ يومى بجمع الظلال

وتطويح روحى بأفق المهالك،

٢ - يجئ مع الليل صوت ابن آوى

فانزع أرديتى

وأسير إلى بلد فى القصائد،

أرسم خارطةً وأقيم ديارا لأسكنها

وأمد الولائم كى يأكل الطير والناس الفاتحون الأوائل..

هـذا النشيد المعبأ يأخذنى لملاقاة نجـــم صغير يخايلنى فى الهزيع الأخير مـــن اللـــيل، أطلقه وردةً فـــى الهواء وأمضـى إلى بلـد فى القصائد، أستن قانون مملكة ليس يسكنه غير صوتى المعبأ بالـرمـــل والـريــــح.. من يدخل الآن سوف أناشده أن يبارح أغنيتى كى ينام القط هانئا فوق فرش البيات،

طويلٌ هو الليل،

أنزع أرديتى وأعاود طرْق الحديد على القلب

كى يسمع الصبحُ صوت انفطار دمى فى القصائد..

- قال الملك..

٣ - للنساء معاصم مثل الحلىّ

وأردافهن سماء مقصَّبةٌ

ودمائى قُرى تستعيد مواسمها

فى انتظار الجماع..

خرائط من زبد البحر، والطمى نيلىٍ

طويلٌ هو الليلُ

أنزع أرديتى

وأطاحن وردا تفتح فى غابة الحلم

كى يتفتت صوت العصافير فى الناى

ـ قال الملك..



حمدى البطران

رحلة



لم أصدقه.. طلبت منه أن يجلس ويتريث. أمام إصراره فتحت له المحضر. قال:

ـ قتلتها.!

ثم وقع على المحضر. أودعناه الحجز. فى الليل أرسلناه للنيابة.

عاد ومعه قرار الحبس.

.....

لم أصدق حكاية القتل..!

كنت أعرفهما زوجين متحابين. هى رقيقه. خجولة. تنتمى إلى فئة الهامسين عشقا.

وهو الذى يبكى لأتفه الأسباب. يطلب المساعدة لذبح دجاجة، وينتمى إلى فئة العاشقين همسا.

.....

طلبنا منه الإرشاد عن مكان الجثة.. والسلاح المستعمل، قدم لنا الفأس والسكين. عليهما آثار الدماء. أما الجثة فقال: إنه دفنها فى حفرة بجوار النهر.

ذهبنا معه. فتشنا المكان والأماكن المحيطة به فلم نعثر على شيء . رجعنا معه إلى البيت وفتشناه فلم نجد الجثة..

أعدنا سؤاله عن مكان الجثة فقال:

ـ أكلتها..!

ـ أنت مجنون؟

ـ أبدا..!

سألنا الأهل والجيران. أجمعوا على كذبه..!

سألناهم عن المجنى عليها. قالوا:

ـ سافرت

ـ إلى أين..؟

الله أعلم..

.....

أعدنا تفتيش البيت. عثرنا تحت مرتبة السرير على خطاب موجه إليه. قرأناه. عرفنا أنها سافرت إلى عشيق فى بلد بعيد..!

سألناه عنه.. فى البداية أنكر. ضربناه فقال:

ـ أعرف جيدا..

ـ تعرف عنوانه.؟

ـ بالتأكيد..!

.....

اصطحبناه إلى المكان. عثرنا على الجثة بعد كسر الباب. لم نعثر فى المكان على ما يفيد التحقيق.

.....

جاس الطبيب الشرعى بمشارطه فى الجثمان. ثم كتب:

ـ الوفاة طبيعية..!

شاكر عبد الحميد

الواقعية الاحتفالية و«البارودية» الرمزية فى «قيام وانهيار آل مستجاب»

مقدمة:

لـ «**محمد مستجاب**» صاحب هذه المجموعة الفريدة المتميزة مجموعتان سابقتان هما «ديروط الشريف» و«القصص الأخرى» ورواية ذات شهرة خاصة هى «التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ». وهو واحد من جيل المجددين فى القصة المصرية القصيرة الذين حاولوا أن يضخوا فى هذا الفن دماء جديدة بعد **يوسف إدريس**، وقد أشرنا فى دراسة سابقة لنا أن مستجاب تميز بين أقرانه بأنه حاول تخليق الأسطورة فى القصة المصرية القصيرة وأنه نجح فى ذلك بدرجة كبيرة تفوق فيها على أقرانه، وأن قصصه موغلة فى استكشاف اللاوعى (وكذلك اللاوعى) الجمعى المصرى والعربى، وأن قصصه تزخر بالطقوس والغرائب والاحتفالية والرمزية. (انظر دراسة: القصة المصرية القصيرة: الدوافع والغايات، ١٩٨٦).

ويظل لمحمد مستجاب طابعه الخاص والفريد المتمثل فى وعيه الحاد بما يحدث فى الواقع من متغيرات وأحداث، وإدراكه العميق لتلك البنى الراسخة فى علاقة التابعين بالمسيطرين، وهذا الحس الساخر حد العبث الوجودى بكل مايحيط بنا، ومايحدث بداخلنا، وفيما بيننا، وهذا الإلمام الشديد بمفردات العربية الفصحى والعامية، وهذه القدرة على التعبير المجازى البديع، وعلى تكوين الصور الجديدة واللافتة والمدهشة، وهذا الإيغال الشديد فى البينة السيكولوجية والاجتماعية للمجتمع المصرى المعاصر، وفى نفس الوقت هذه القدرة على الامتداد بهذا الفهم لهذه البنية إلى تلك الجذور العميقة الضاربة فى القدم الخاصة بهذه البنية، وأيضاً الخاصة

بالتحولات الهامشية التى طرأت عليها، والخاصة بأفراحها القليلة والعابرة وأحزانها الكثيرة والمقيمة.

ونحاول الآن أن نطل على بعض ملامح هذا الإيغال وهذا الفهم.

لاتوجد قصة فى هذه المجموعة تسمى بعنوانها «قيام وانهيار آل مستجاب» لكن القصص فى مجملها توغل وتحيط وتستبر أسباب ذلك القيام وعوامل هذا الانهيار. ويتم كل فعل من خلال طرائق وحيل فنية ورمزية شديدة العمق شديدة التأثير.

عوالم من الأحداث والرموز:

فى قصة «سن الجبل» يقود هذا الشخص والذى سميت القصة باسمه تلك الفرقة العسكرية الحكومية إلى الموقع الذى تختبئ فيه عصابة خطيرة تتاجر فى المخدرات، وعندما تنتصر هذه الفرقة العسكرية على هذه العصابة فإنها تعود وتحظى بالتقدير والاحترام والاحتفالات بينما يتم نسيان «سن الجبل» فى قلب الجبال «وقد استظل صخرة وجلس يمعن فى السماء وحيداً».

والمغزى هنا أن السلطات - أية سلطات-كثيرا ماتخطف إنجازات الفقراء والهامشيين وتنسبها لنفسها، وتنساهم فى غمار احتفالاتها بهذه الانتصارات المنتحلة، السلطة تحظى بالذاكرة بينما يحظى الأبطال الحقيقيون بالنسيان، والتاريخ الرسمى عادة مايكون تاريخ الملوك والرؤساء والزعماء والقادة وليس تاريخ الشعوب أو الجمهور أو الناس أو العامة أو المقهورين او الهامشيين (انظر من حظى بأكاليل الغار فى نصر أكتوبر ١٩٧٣ وانظر من لحقه النسيان!).

فى قصة «مستجاب الخامس» يستخدم الكاتب الأمثال الشعبية والحكايات التراثية والألغاز والمفارقات كى يصور لنا تلك السذاجة التى وقع «مستجاب الخامس» فى براثنها حين تصدى لحل اللغز الخاص بنقل ذئب وعنزة وربطة حشائش (برسيم) فى قارب من غرب النهر إلى شرقه على ألا يصطحب معه سوى عنصرين على الأكثر فى كل مرة. وفى إحدى هذه المحاولات اصطحب مستجاب الخامس بسذاجة الذئب معه فافترسه الذئب، والمغزى هو: لا تأمن مكر عدوك، ولاتضع نفسك وهذا العدو فى قارب واحد، خذ الحذر وإلا فإنه سيفترسك فى أقرب فرصة، ولنحذر الغدر والخيانة ولا ندعى الحكمة حد البلاهة.

والقصة تصور «مستجاب الخامس» فى شكل ساخر، فهو مثلا مولع بالألغاز لكنه يفشل فى حلها، ومولع باللحوم وحيث «فيما يروى فإنه كان لايقرب لحم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف آخر خشية النضوب دون الامتلاء، كما كان مغرما بالطحينة يقضى وقتا مستمتعا بإعدادها» لكن هذا المغرم بالطعام - وربما بسبب هذا الغرام - لم يستطع أن يحمى نفسه من أن يقع لقمة سائغة فى فم ذئب جائع.

تلتقى قصة «حرق الدم» فى مضمونها بدرجة كبيرة مع المضمون الخاص بقصة «سن الجبل» التى سبق أن أشرنا إليها، فقد فكر بعض الفقراء الكادحين العاملين فى أحد المحاجر فى قلب الصعيد فى مشروع لتوفير لحوم جيدة ورخيصة بالنسبة لهم، وحينما ينجح هذا

المشروع الصغير فإن رجال السلطة بكافة أنواعها (المهندسون - مدير المحجر - وكيل النيابة - قاضى المحكمة الجزئية - مفتش العمل - رئيس مكتب خبراء وزارة العدل - قسم الشرطة - سلاح الحدود - رجال الإعلام... إلخ) يستولون تدريجيا على هذا المشروع وبأيدى أصحابه الفعليين، هؤلاء الذين يقومون بمحاولات مستمرة لاسترضاء هذه السلطات من خلال زيادة أنصبتهم من هذه اللحوم، وتدريجيا تتقلص أنصبة أصحاب المشروع الحقيقى وتتزايد أنصبة ممثلى السلطات، وتدريجيا يتحول أصحاب هذا المشروع إلى مارقين وثائرين ومطاردين من رجال السلطة والقانون، لقد استولت السلطة على عرق الفقراء والكادحين وعلى أفراحهم الصغيرة، ولكن هؤلاء الفقراء يظلون مسئولين عن هذا الذى لحق بهم وعن ضياع حقوقهم بإهمالهم فى أعمالهم حينا، وبتزلفهم للسلطات حينا ثانيا، وبعدم دقتهم فى اختيار قياداتهم حينا ثالثا، وبعدم تمسكهم بمكاسبهم الصغيرة وحقوقهم حينا رابعا.

فى قصة «الثعالب» إدانة لفكرة الغفلة والتبعية والاعتماد على الغير، فالرجل الذى عجز عن حماية كروم عنبه من الثعالب المهاجمة استعان بأولاده فعجز هؤلاء عن حماية الكروم وهؤلاء بدورهم استعانوا بأصدقائهم فعجزوا بدورهم عن حماية العنب. فقد ظل الأبناء والأصدقاء يأكلون ويشربون وينامون ويلعبون بينما العنب تسرقه الثعالب كل عام.

فى قصة «البو» (والبو كما يشير الكاتب مصطلح يطلق على جلد الجمل الصغير المحشو بالقش ويوضع أمام الناقة لتعتقد أنه وليدها المفقود ولتظل تحنو باللبن) ترفض البقرة التى تحرم من الأمومة بحسها الغريزى البدائى أن تستجيب لمحاولات البشر لإرضائها بعد أن تفقد وليدها، فهى تتعرف على هذا «البو» وتكتشف هذا الخداع وترفضه. ومع تكرار محاولات استرضائها وخداعها يندفع الدم من أثدائها «غليظا يغرق الكفوف والوجوه والأرض والبو والخوار والأدعياء».

إن الخداع لا يمر ولايستمر حتى بالنسبة للحيوان فما بالك بالانسان! هل هناك مايشير فى هذه القصة بأن الحيوان أكثر صدقا من الإنسان؟ ذلك لأن الحيوان يكتشف بغريزته الخداع ويرفضه بينما الإنسان قد يكتشف الخداع ويتقبله ويتعايش معه بل وقد يتمنى لو يحدث له. ولنتذكر خداع الناس لأنفسهم فى قصة «الذئب» مثلاً.

التوحد مع العدو:

فى قصة «الذئب» يصرخ «سعيد الأسود» محذرا من ذئب قادم وللصرخة فعل حاد وتأثير قاهر ومهيمن وجاثم فى أعمال **محمد مستجاب** فهى تمزق الصمت وتثبت الحركة وتأثيرها يشبه تأثير انطلاق الرصاص فى أعمال كثيرة أو سابقة لهذا الكاتب. تجعل الصرخة الأكف المتشابكة فى لحظة عقد قران تتوقف وتضطرب، ويكذب الناس مطلق هذه الصرخة ويلعنونه، لكنهم - تدريجيا - يفقدون نعاجهم وحميرهم وإبلهم وماعزهم وجواميسهم وأطفالهم، ولكنهم أيضا يظلون «فوق المصاطب» وتحت نور الكلوبات يحكون الحكايات التى تصف الذئب «بمنخاره الأحمر وعيونه الملتهبة ومخالبه الدامية». وتدريجيا تقوم عواجير البيوت بإغلاق كوات البيوت

بالطين. وتستمر هذه الحالات المستمرة من خداع النفس والهروب من المواجهة حتى «عمت الديار الظلمة ورويت مساخر عن الجبن والشجاعة وانسياب المياه فى السروايل، وارتعب الناس من الصبح المبكر والمساء الغائم وانثناءات الجداول وانحناءات الأفق وتدفقت الرؤى المؤكدة أن الذئب جاء مجروحا من البرارى البعيدة فى ليلة صقيع كادت تفتك به فيها جماعته الجائعة، وأن الذئب الهائم حول القرية لا يهاجم طاهرا أو ذا بأس أو يتيما أو تاجر توابل».

هذه حالة تسمى فى التحليل النفسى بالتوحد مع العدو، فعندما نفشل فى منازلة العدو. أيا كان ، وعندما نفشل فى قهره والتغلب عليه، فإننا نقوم بالتماهى أو التوحد معه، نتقمص خصاله ونتشبه بخصائصه، وكأننا بفعل التماهى هذا نصبح نحن هو ويصبح هو نحن، وكأننا بفعل التماهى هذا نتحول إلى منتصرين ويتحول هو إلى منهزم، أو على الأقل يتحول إلى كائن شبيه بنا، ليس متفوقا علينا ولا قاهرًا لنا، لكن هذا - كما نعرف - مجرد إشباع خيالى وتوحد استيهامى أو وهمى، ويظل الواقع هو الواقع: المنتصر منتصر والمهزوم منهزم، وعلى هذا المنهزم الخائف أن يستجمع قواه ويشحذ إرادته ويبحث عن مكامن القوة بداخله ويواجه عدوه ولايهرب منه.

هذه الحالة - اقصد التوحد مع العدو - حالة ماسوشية فيها تلذذ بالخضوع وبالعذاب وبالمهانة وبالظلم والتعاطف وربما رغبة فى الاندماج مع من يشعر أصحاب هذه الحالة بالذل ويخرب بيوتهم ويهين كرامتهم ويمتهن حرماتهم. فهذا الذئب الذى افترس الحيوانات والأطفال، وقلب النهار ليلا والليل نهارا، والفرح حزنا والطمأنينة خوفا أصبح فى نظر أصحاب هذه القرية (أو المدينة أو الدولة) «يضنيه الحزن فيهيم ذابلا يتشمم الندى ، وتخترمه الوحدة فينوح حمامة يداورها الأسى، ثم يجتاحه القلق فيضطرب، قطة تتمسّح فى جذور الأشجار، ويهده التجول فيمسى شاعرا يبغى ظلال القصائد، ثم يشوبه الحزن فيستحيل قمرا يلهث بين الغيوم، بعدها تتفجر الذؤوبة فيندفع وحشا يداهم رقاب الحملان وبطون البقر، وانكفأت القرية على رؤوس الرجال تتهمهم بالتخاذل والجبن والخور».

هذا العدو الشرس المفترس المداهم الماكر الغادر يتحول إلى كائن حزين يتشمم الندى (ياللرقة!!) وإلى حمامة أسيانه، وقطة خجولة، وشاعر رقيق، وقمر حزين.

ويزداد انشغال اهالى القرية بهذا الذئب ويتسع الانشغال ليشمل القرى المجاورة وتتكون مجموعة مسلحة من شباب القرية لمطاردته، لكنهم دائما يفشلون ودواما يجلسون بين كل غزوة وأخرى على المقاهى «يأكلون ويحتسون ويتضاربون» ونتيجة لهذا الانشغال الدائم بهذا الذئب الغامض المجهول، الغائب الحاضر فى نفس الوقت، يهمل الناس أعمالهم (خاصة الزراعة) ونشاطاتهم المعتادة (مشاركتهم لبعضهم البعض فى الأفراح والأحزان وذهابهم إلى الأسواق والموالد والأعياد.. إلخ) وتزداد لديهم عمليات التكالب على شراء السلاح ويزداد ولعهم بالمواويل و«حكايات الأجداد المنتصرين على كل أنواع الوحوش، وانطلقت النكات والأضاحيك والنوادر تخفف عن الجمع المسلح الوطأة».

مع تكاثر الخوف يزداد الضحك، لكنه ضحك عصبى هستيرى، ليس حقيقيا ولانابعا من القلب، ومع تزايد الخوف والرعب وانعدام الثقة فى الذات «الآن وهنا» يزداد اللجوء إلى الماضى حيث أجدادنا الذين انتصروا نعانى نحن الخوف والهزائم والخيبات المتلاحقة.

الموال شكل حزين من أشكال الغناء، لون يعبر عن الإحساس بالافتقاد وقلة الحيلة والعجز والضياع، بكاء على مافات وخوف مما قد يجئ، والضحك والنكتة شكل غير مباشر من أشكال المقاومة غالبا ما لجأ إليهما المصريون فى أوقات الأزمات والشعور بالخوف والقهر والاضطراب كى يقولوا من خلالهما - على نحو رمزى غير مباشر - ماعجزوا عن فعله - بشكل مباشر - من خلال التمرد ضد قاهريهم.

النكتة كالموال شكل حزين من الأداء رغم ماقد تستثيره من بسمات وضحكات وقهقهات. مع الشعور المتزايد بهذا العجز إزاء هذا الذئب تتزايد أيضا أحلام اليقظة والاشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية على هذا الذئب، فالبعض يدعى أنه وجد جثة متعفنة فى صندوق عظام، والبعض يزعم أنه «سحب عظامه بالدلو من البر الغربى» «والبعض الثالث يتوهم انه وجد جثته مطمورة ممصوصه ناشفة أثناء نقل التبن» والبعض الرابع يكذب قائلا أنه «أغلق عليه عيون قمينة الطوب وأشعل فيه النار». لكن الذئب يظل موجودا مهيمنا على العقول وجاثما فى الوجدان ومسيطراً على الحياة رغم هذه الأمنيات والتمنيات. ورغم هذه الإشباعات الخيالية والانتصارات الوهمية غير الواقعية، يظل الذئب موجودا قائما قادما «جاء متشكلا يسير فى هدوء، الذئب، مرفوع الراس يتشمم الهواء بأنفه الحمراء، أشعث مغبر كأنه قادم من جوف قبر قديم، الذئب والعيون كل العيون قد اتجهت إليه، إليها، ليس ذئباً ذكراً، ذئبة قانية العيون تتقافز بين سيقانها أربعة جراء، تتعابث فى أثدائها المؤرجحة المتضخمة بطول البطن».

الذئب لم يمت، الذئب يتوالد، الشر لم يمت، الشر يتولد، الذئب ليس ذكراً، بل أنثى، قاهرة الرجال أنثى، ذئبة تتوالد تمشى واثقة الخطى، وعندما يجئ صوت البشير النذير «سعيد الأسود» (ذلك الأقرب فى تصويره إلى الحمقى والبلهاء» محذرا صارخا يهيل الناس عليه التراب ويلطمونه على وجهه ويسبونه.

الذئب رمز للشراسة والقسوة والخبث والبراعة والمكر والخداع، وهو يفتك ويمزق ويفترس، والخوف منه عام، وله مكانه فى اللاشعور الجمعى، وعندما يتصارع الناس فيما بينهم - ولو ظاهريا - يرد التمثل بالحكمة اللاتينية «الإنسان ذئب على الإنسان». والذئب رمز للشيطان، والذئاب والغربان غالبا ماترتبط فى الأساطير بعالم الموتى والآلهة البدائية، وكان اللاتينيون يطلقون اسم الذئبات - كما يشير فيليب سيرنج - ليس على إناث الذئاب فحسب وإنما على العاهرات، وكلمة Lupanar الفرنسية (أى ماخور) مأخوذة من اسم الذئب فى اللاتينية Lupo. وفى الإغريقية تعنى عبارة «رأى الذئب» أن الشخص بقى صامتا» ذلك أنه جاء فى المعتقدات الشعبية أنه إذا كان أول شئ يراه الإنسان هو الذئب، فإن هذا الإنسان يصاب بالخرس وتقال هذه العبارة أيضا للفتاة التى فقدت عذريتها (سيرنج، ١٩٩٢، من ١١ - ١١١).

في قصة سابقة لمحمد مستجاب هي قصة «القربان» ضمن مجموعة «ديروط الشريف» تصاب قرية بكاملها بالخرس وتتحول إلى قرية من المصفقين والراقصين والزمارين ومتعهدي الحفلات والمنظمين لها، «وينهال المال عليها ليعوضها عما فقدته بضياع لسانها».

كان الضياع في «القربان» قاصرا على اللسان» - رغم أهميته لأنه يرتبط باللغة والتفكير والتواصل - أما الضياع في الذئب فشامل، فالقرية التي هاجمها الذئب عجزت عن مواجهته وتركته / تركتها وتوحدت معه / معها، ومن ثم أصبح الذئب/ الذئبة مسيطرا ومهيمنا بينما فقدت هذه القرية قوتها وإرادتها وعذريتها، وأصبحت هذه القرية وأصبح أهلها نعامة تدفن رأسها في الرمال.

الساكت عن الحق شيطان أخرس، والقرية أصبحت مليئة بالشياطين: شياطين أنثى تتحكم وتسيطر، وشياطين ذكور تخاف وتخضع وتفعل بها هذه الذئبة / الأنثى ماتريد.

زعامة بارودية

يصور محمد مستجاب في القصص المعنونة بأسماء «مستجاب الثالث» و«مستجاب السابع» و«مستجاب الخامس» «شخصيات أقرب إلى مايسمى في المصطلحات النقدية الحديثة بالباروديه Parody وهي مصطلح نقدي يشير إلى المحاكاة التهكمية لنص أدبي أو أثر فنيّ أو شخصية معروفة (أدبية أو سياسية). والمقصود من هذه المحاكاة البارودية في المقام الأول ليس السخرية من هذا النص أو الأثر أو الشخصية بطريقة تهكمية بقدر ماهو اتخاذ موقف مضاد منها.

الزعيم في «مستجاب الخامس» أهوج أبله أقرب إلى الحمق، بحيث يتغافل مدعيا الحكمة ويضع نفسه مع الذئب في قارب واحد، والزعيم في «مستجاب السابع» جبان هارب من المسئولية، خائن لقومه ورسالته، والزعيم في «مستجاب الثالث» عاجز وغير قادر على القيام بمهامه.

في قصة «مستجاب السابع» يستعين الكاتب بالأدعية والرُّقى والتعاويذ والأساطير القديمة والحكايات التراثية الشعبية ويتم تضمين ذلك كله داخل حس جماعي ساخر ومؤثر، ولكنها سخرية ليست مقصودة لذاتها بل سخرية يقصد بها التمهيد لبعض الأحداث ثم تفجير هذه الأحداث ذاتها.

ومثلما وضع «مستجاب الخامس» نفسه مع الذئب في قارب واحد، ومثلما كان «مستجاب الثالث» عاجزا وعنينا إلا بمساعدة الآخرين، فإن «مستجاب السابع» يهرب من أهله ويغيب عن بلدته بعدما يكتشف خيانة زوجاته له مع عبيده، والقصة قلب ساخر لقصة شهريار وشهر زاد في ألف ليلة وليلة. ومثلما كان الخامس «قويا كنملة، ضعيفا كبقرة» مولعا باللحوم والطحينة، فإن السابع كان يكره «الدم والموسيقى واللبن الرائب» ويحب «العدل والصيد والمضاجعة»، ويبكي إذا جاءه نبأ من تلميذ طرد من المدرسة لعدم سداده المصاريف.. إلخ كذلك كان «الثالث» يلقب بالنمس والعادل والفاجر (لاستيقاظه الدائم فجرا) والشامخ والضاحك والجائم والأمير والحامي (لولعه بالخبز الخارج توا من الفرن). وأيضا «لم يكن أحد في قدرته على القفز إلا غزالا مطاردا ولا في جبروته إلا العاصفة».

الزعيم (مستجاب السابع) يهرب ويغيب ويمارس الأعمال الدنيا «يبيع الفئوس والنعال والشراشر ويرتق براذع الركائب ولجامات الحمير، ويشترى الجلود وذيول الخيول وليف النخل، ويتاجر فى المكانس والمنشّات ومنافض رأس العبد، ويؤجر جواده لعربات كسح النفايات... إلخ».

والصورة كلها توضح وتدين هروب الزعامات من المسئولية، وقيامهم بأدوار الخدم والعبيد والتابعين المسئولية وقيامهم بأدوار الخدم والعبيد والتابعين والمستهلكين وتفضح عجزهم الواضح عن المواجهة. والصورة هنا صورة خاصة بزعيم شديد الانحطاط خان الأمانة وهرب ومارس التبعية وأدمن الخضوع، ومع ذلك يظل أصحابه ينتظرونه بين «آكام الشجر تمهيدا للإيقاع بغزال أو نمر أو أرنب أو ثعلب».

ويظل هذا الجمع من الأتباع يعتقد أن زعيمه مازال بمقدوره الصيد والقنص فى حين أنه فقد كل إحساسه بالقوة والإرادة والمهابة والكرامة وأصبح يمارس مهام التابعين. والنقد فى هذه القصة نقد مزدوج (والمصطلح للخطيبى): نقد للسلطة التى تهرب من المسئولية وتخون الأمانة، ونقد للجمهور الذى يظل يحلم ويتمنى ويعتقد اعتقادات متوهمة ويتبنى أفكارا ثابتة متقولبة جامدة غير مرنة حول زعمائه، رغم أنهم خانوه وهربوا. فالنقد هنا مزدوج لأنه لاينتصر للزعيم على حساب الجماهير، ولا للجماهير على حساب الزعيم، والكل مدان، والتغيير الخاص بالبنية السيكولوجية والاجتماعية للجميع مطلوب وملح.

هذا النقد المزدوج للسلطة والتابعين شائع فى عديد من قصص هذه المجموعة وبخاصة قصص «سن الفيل» و«حرق الدم» و«مستجاب السابع».

الزعامة فى «مستجاب الخامس» تلتصق بها صفة «الحمق» وفى «مستجاب السابع» تلتصق بها «صفة الجبن»، بينما الزعامة فى «مستجاب الثالث» تلتصق بها صفة «العجز والتبعية». والجماهير فى هذه القصص وفى عديد من قصص مستجاب «قادرة على الفهم، لكنها فى نفس الوقت عاجزة عن الفعل، تفهم الأساليب المختلفة التى يلجأ إليها رجال السلطة فى الخداع، ومع ذلك فإنها لا تتمرد ولاترفض هذا الخداع، بل تستمر فيه، وتستمتع به، وهى تستثمر كل طاقاتها ـ فى هذه القصة وغيرها ـ لإشباع رغبات السلطة ونزواتها (شعوب ماسوشية مغلوبة على أمرها كما أشرنا).

وتقضى هذه الجماهير وقتها وحياتها ـ بعد ذلك ـ فى صيد وزرع وتحميص وتجهيز الهداهد لإرضاء رغبات الزعيم: ذلك العاجز التابع المنعزل عنها.

الواقعية الاحتفالية

يرجع مصطلح الواقعية الاحتفالية (أو الغرائبية أو الجروتسكية) Grotesque realism الى «**باختين**» ذلك الذى ميز بين القانون الكلاسيكى (والذى يتسم بأنه ثابت وغير متغير ومغلق ومكتمل ظاهريا) وبين الواقعية الاحتفالية التى تقوم على أساس التقليل من شأن الأشياء المحاطة بالزيف والاقنعة والتبجيل، والسخرية منها، وأيضا الاهتمام بنشاطات الجزء الأسفل من

الجسم (الحمل والولادة والتبرز والأكل والجنس وتقطيع الأوصال). وتظهر هذه النشاطات الاحتفالية على نحو خاص فى الأسواق والمحاكم وأماكن اللعب والمجون والمدن والاحتفالات، وكذلك لدى سكان المناطق الهامشية.

وترتبط صورة المأدبة أو الجلوس معا لتناول الطعام وأيضا الإعداد لهذا الطعام - كما يشير **باختين** - بالجسد الاحتفالى، الذى هو جسد يظهر فى أشهر تجلياته على أنه جسد يأكل ويشرب (Burnett, 1991).

تشيع الإشارة إلى أنواع الطعام فى قصص **محمد مستجاب** ويشيع كذلك ارتباط بعض الشخصيات بهذا الفعل الاحتفالى، حيث نجد أن «مستجاب الخامس» كان لايقرب لحم خروف دون أن يكون فى متناول يده خروف آخر خشية النضوب دون الامتلاء كما كان مغرما بالطحينة. ونجد أن أبناء الرجل فى قصة «الثعلب» ينهمكون فى الطعام والشراب مهملين مهمة حراسة العنب الموكلة إليهم، ونجد أن المجموعة المسلحة التى شكلها أهالى القرية فى قصة «الذئب» يجلسون بين كل غزوة وغزوة «يأكلون ويشربون». ونجد أيضا أن «مستجاب الثالث» حينما يستعد لملاقاة فاتنة الجنوب قد «اغتذى بقطعتين من صدور الأيائل وشريحة من بيت كلاوى فهد أمريكى ودخن نرجيلته الذهبية المتسامية ببودرة الحشيش الفاخر، ثم شرب كاسين من عتيق نبيذ كاهن رجيم، وأخرى من مشروب الجن الأحمر، بعدها أصدر أمره المتوقع بمنع الدخول عليه من الكافة والخاصة، تاركا شعبه يلهو ويمرح ما استطاع اللهو والمرح».

وكذلك فإن مدخل «البشارة» الذى يستهل به مستجاب هذه المجموعة يكون فيه هذا الاحتفال بالطعام والشراب فيما يمكن أن نسميه «الولع بالكميات» والرغبة حد النهم فى امتلاك العالم والاحتفال به من خلال الطعام والشراب.

يقول **محمد مستجاب** فى «البشارة» كما لو كان يتحدث مخاطبا والده ومبشرا بنفسه «ويكون لك ولد ذكر من صلبك، تضيع عينه اليمنى جهلا واليسرى ثقافة، يهلك أطنانا من التبغ والورق وأبيات الشعر والشاى ومكعبات الثلج وآيات التكوين والمبادئ والملوك والخفراء والثرثرة والشعارات والوزراء»، لكن قصة «حرق الدم» تكاد تكون هى القصة الممثلة أصدق تمثيل لهذا الحس الاحتفالى الغرائبى بالطعام لدى **محمد مستجاب**، والقصة - كما أشرنا - تدور حول مجموعة من العمال فى أحد المحاجر فى صحراء ما بجنوب مصر (ربما أثناء بناء السد العالى) يفكرون فى مشروع صغير لتوفير اللحوم الجيدة والطازجة بأسعار رخيصة، ويساهمون بقروشهم القليلة، ويجتهدون لإنجاح هذا المشروع لكنه ينتهى بأن يستولى عليه أصحاب السلطة (كما لو كانت الإشارة هنا إلى المشروع الاشتراكى الناصرى الذى انتهى بأن استولى عليه أصحاب السلطات الجديدة فى مصر). مايعنينا هنا هو أن الكاتب يلجأ إلى النشاط الخاص بالإعداد للطعام وتناوله كوسيلة رمزية لكشف علاقة السلطة بالتابعين أو السادة بالمقهورين، تلك السلطة التى تستولى دائما كما قلنا على مكاسب الناس، وتستأثر بها، وبأيديهم هم بدرجة كبيرة كما أشرنا إلى ذلك فى أكثر من موضع من هذه الدراسة.

أثناء حديث الكاتب عن هذا المشروع نجد هذا الوصف والتصوير الاحتفالى لـ:

١- المفردات الخاصة بالحيوان الذى سيذبح مثل: السقط، (الأمعاء) -

اللحم الفطيس - الرأس - الرسن - العظام - المصارين - الجلد - الكوارع - الكبدة - الذبيحة - الدم - مخلفات الذبح.

٢- المفردات المرتبطة بطقوس الذبح والأكل مثل: المشروع - البركة - الميزان - القرمة - الكوانين - الجزار - الساطور - الوزنة - القطعية - السفرة - السلخ - الشواء - الوليمة.... إلخ.

٣- اختلاف طبائع وسلوكيات البشر خلال هذا الواقع الاحتفالى الجديد ويظهر ذلك مثلا فى:

(أ) وضعهم تقويما جديدا أو مصطلحات جديدة ترتبط بطقوس الذبح والأكل فيقولون مثلا: «ليلة الذبح - لجنة العجل - عهد العجول - أو أن فلانا تزوج بعد ليلة الذبح أو سب فلانًا قبلها... إلخ.

(ب) تزايدت لديهم وكثرت احتفالات الرقص والغناء والسهر والتسامر والابتسام وقلت المشاجرات والتكشيرات بعد بداية هذا المشروع، وتزايد تقارب الناس وقل تباعدهم واختلافهم.

(ج) تغلب البعض منهم على مشكلاته ومخاوفه النفسية (مثل المهندس محمود حمدان الذى كان يرهب ورديه الليل فأصبح يدمنها لأن الذبح يحدث ليلاً).

(د) أصبح بعضهم يرتبك ويتلعثم عندما يقف أمام الجزار لاختيار القطعة من الذبيحة وهو ارتباك وتلعثم يعكسان صراع الاختيار والرغبة فى الأحسن ويعكسان أيضاً عدم التصديق لما يحدث، وكل هذا لم يكن موجودا من قبل.

(هـ) تزايد إهمال الناس - بعد ذلك - فى أعمالهم وتزايد تقاربهم مع السلطات، كما أصبح بعضهم بمثابة السلطة ذاتها (الجزار مثلا) وتدريجيا استولى ممثلو السلطة على هذا المشروع (هذا الحلم الوطنى أو القومى) وأصبح أصحابه من المارقين المطاردين - كما أشرنا - بينما ازداد حضور حالات حرق الدم.

هذا المصطلح أو التعبير الأثير لدى محمد مستجاب قد يشير إلى عدة معانٍ نذكر منها:

١- أن الدم الذى يحترق هو دم الذبيحة التى تذبح فعلا ويتم حرق هذا الدم للتخلص منه كى لايتعفن أو يحدث ضرراً بالبيئة، وهذا المعنى ليس مقصوداً - بالدرجة الأولى - فى هذه القصة.

٢- أن هذا الفشل الذريع الذى لحق بهذا المشروع الجماهيرى والقومى وبهذا الحلم البسيط وبهذا الفرح الغامر هو شىء فعلاً «يحرق الدم» ويسبب العصبية والأمراض الجسمية والنفسية كما يشير المعنى المصرى الدارج الخاص بهذا التعبير.

٣- أن الدم الذى يحرق هو دم الذبيحة فعلا، لكن الذبيحة هنا ليست هى الحيوان الذى يذبح، بل هى الإنسان: هؤلاء البشر الذين تضيع حقوقهم ويتم الاستيلاء على مكاسبهم الصغيرة، ويتم اقتناص حصيلة جهدهم وعرقهم ولايبقى لهم سوى الغناء الحزين والمواويل والنكات والحزن والصمت والضياع فى زحام الأحداث والتاريخ.

الدم رمز الروح، ورمز الطاقة الحيوية، وإراقة الدماء أحيانًا ما تكون رمزا للوطنية، وأحيانًا مايكون «حرق الدم» حرقا للحياة، وللحق، وللعدالة، وللإنسان، بشكل عام. هذا المعنى الأخير ربما كان هو المعنى الأقرب إلى جوهر هذه القصة المتميزة التى حرص مستجاب ـ رغم أنها من قصصه الأولى على وضعها فى هذه المجموعة الجديدة (١٩٩٥) ربما ليقول لنا أن «حرق الدم» مازال مستمرا وان بنية الواقع المصرى فى تسعينيات هذا القرن مازالت هى نفس بنيته فى العقود الماضية، وأن الأمر يحتاج فعلا إلى التأمل والتفكير والمراجعة والتغيير حفاظا على روح هذا الشعب وعلى دمه من أن يحرق أو أن يباد.

لقد بدأ الأمر احتفاليا وانتهى كارثياً، بدأ باحتفال وانتهى بسرقة كل أضواء الفرح.

خاتمة :

كما رأينا، فإن **محمد مستجاب** حسه الحكائى، وقدرته المجازية الاستعارية التخيلية المتميزة، وهو قادر على تكوين عالم يشى بأنه غير هذا العالم، فى حين أنه يكمن فى قلب هذا العالم/ هذا الواقع، ولديه الإمكانية على خلق شخصيات توحى بأنها ليست هذه الشخصيات التى نعرفها ونتعامل معها ونعانى منها، فى حين أنها نحن، ونحن هى.

يزخر عالم **مستجاب** بالبشر، لكنه يزخر أيضا بالحيوانات والطيور والزواحف (الذئاب والثعالب والأبقار ـ والماعز والغربان والحمائم والهداهد والسحالى والثعابين)، كما يزخر كذلك بالكائنات المنظورة (البشرية والحيوانية) والكائنات غير المنظورة (الشياطين والغيلان). وتمتزج عوالم الإنسان بعوالم الحيوان وعوالم الطيور وعوالم الزواحف، وتمتزج الكائنات المنظورة بالكائنات غير المنظورة فى ـ هذه القصص ـ فى نزعة سردية أقرب إلى الواقعية الأسطورية التى تمزج الواقعى بالمتخيل، والوهمى بالمدرك العيانى.

هناك فى عالم **مستجاب** (ومنه هذه المجموعة) ولع باللغة حد اللعب، ولعب باللغة حد الولع، وميل دائمٌ للتحطيم والتفكيك وإعادة البناء الجديد، نزول باللغة إلى حدود المألوف والعابر واليومى، وصعود بها إلى مشارف الخيال والمجاز والحلم والأسطورة. رماد يتطاير ونار تشتعل، وانشغال بالطعام، والقتال والجنس والحكايات، واهتمام بالكميات والأرقام، وإدراك عميق للعبة البيع والشراء والمكسب والخسران، وإيمان عميق بقدرة الإبداع على التغيير والتجديد والقيادة والتنوير.

هوامش الدراسة :

١ ـ شاكر عبدالحميد: القصة المصرية القصيرة، الدوافع والغايات، ضمن كتاب: السهم والشهاب (للمؤلف)، طنطا: مطبوعات الرافعى، ١٩٨٦.

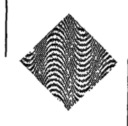
٢ ـ فيليب سيرنج: الرموز فى الفن ـ الأديان ـ الحياة (ترجمة: عبدالهادى عباس)، دمشق: دار دمشق، ١٩٩٢.

٣ ـ محمد مستجاب: القربان (قصة قصيرة نشرت فى الآداب البيروتية فى سبتمبر ١٩٧٣ وفى الأقلام العراقية فى سبتمبر ١٩٧٧.

٤ ـ Burnett, M. T. Tamlwslaine and the bady. Criticism, 1991, 1, pp. 31 - 48

٥ ـ محمد مستجاب: قيام وانهيار آل مستجاب. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة (سلسلة أصوات أدبية)، نوفمبر ١٩٩٥.

فؤاد طمان



اقتياد زرقاء اليمامة إلى باب زويلة

«إلى أمل دنقل»

آه سيدتى .. بحَّ صوت فتاك المتيَّم

حتى تمدَّدَ فى الغرفة الثامنة..

ها هو الآن ينهضُ.. يشعل سيجارةً فى العراء،

ويمضى إلى الكعكةِ الحجرية..

لاشيء فى ساحةِ الأمسِ غير المماليكِ، والمرأةِ الماجنة

يستديرُ ويمشي لمقهاهُ، لا يجد الأصدقاءَ

يَحُثُ الخطى نحو مَيْدان «طلعت حرب»،

على باب مكتبة الشِّعر يَلمحُ سيارة الضابطَ المتنكِّر،

والطفلة الحالمة..

يتسللُ صوبَ الغروبِ .. يغادرُ دارَ المُعزِّ القديمة..

يخرجُ للمدن القادمة..

مُلقياً بالشهادةِ .. عيناهُ صوبَ أبى الهولُ حيناً..

وحينا على الأوجه الخائنة

كنت تمضين فى ثوبكِ الذهبىِّ،

علىَ صفحة النيل، سرًا.. وتخترقين الحقولَ البعيدة..

أركض خَلفَك، لا أستبينُكِ فى النور..

لكننى أستبينك فى الظلمةِ الداكنةْ..

لم أزل أتأمَّلُ أنهارَك الآسنةْ..

والفتى لا يزال سقيما بِغرفَتِه، يتألمُ..

لكنه لا يزال يناديكِ فى لحظاتِ الإفاقة..

يمسكَ طرْف وشاحِكِ - حَين تمرين فَى الغيم بالقبضةِ الَواهنةْ..

بحَّ صوتُ الفتى..

عندما لم تجيبيه أطلق صرختَهُ الآخرةْ..

ها هو الآن يرقدُ بين زمانِ الهزيمةِ والبعثِ،

فى اللحظةِ الحائرةَ

مُرسلا طرْفَهُ للغيومِ البعيدةِ.. مُتَّشِحا بالأسى للأبَدْ!!

(ليت عبلةَ تعرفُ أن فتاها صَعَدْ..

لم يَمُتْ

هل يموتُ الذى كان يحيا

كأن الحياةَ ملاحمُ حُبٍّ وحَرْبٍ..

وذودٍ عن الوطن المستباح

وشدو على ظله المُسْتَردْ

ليت عبلة تعرف أن الفتى لم يمتْ..

فالبلاد بأحضانها خَبَّأتهُ..

وراحت تُعَلِّمُهُ أن يسيَر ولا يلتقى بأحدْ!)

ها هو الآن يخرجُ من صفحة الأبديَّة، عَبْرَ الزبد

تحت مركبةِ الريح.. تحت خيول مجراتها الهادرة..

قال: أنتِ بكيت على صَدر زرقاءً، بالأمسِ،

بعد فواتِ الأوانِ..

وما زلتِ بين الدما الساخنةْ..

كيف هانت عليك دماؤُك، وانطفأت عظةُ الطعنةِ الغادرَةْ؟!

(لم يبال بمضبطةِ البرلمان..

ولا بالذين أعَدَّهُم الحرسُ المنتمي، من شهودِ العيان..

ولا بالفقيهِ الذى سَدَّدَ النظرَةَ الماكرةْ)

قال فُكِّي إسارَ فتاةِ اليمامة..

إن المماليكَ لا يثقون بنظرتها السافرةْ

قال لا تجعليهم يقودونها نحو باب زويلة

أو أسلمي الروحَ تحت خيول المغول

إذا داهمتكِ على باب خيمتكِ الخائرةَ..

قتلته الرماةْ!

فاذكريه كما تذكرين الطغاةْ!

(اذكريه فقد ذكرته شهودُ العيانِ..

ومضبطَةُ البرلمان..

وقائمةُ التهمِ المعلَنَةْ..

اذكريه كما تذكرين المهرِّبَ،

والمطربَ العاطفيَّ، وزيَّ المشير ومعشوقَتَيْه،

وزينة رأسِ السنَةْ..)

عاد من موتهِ من جديدٍ إلى المدنِ الخائفةْ..
مَرَّ فى حَذَرٍ بقصورِ ملوكِ الطوائفِ..
طائفة.. طائفةْ..
راح يبحثُ عنكِ، وزرقاءُ فى قبضة الجندِ والفقهاءْ.
كان يبصرُ تلك السيولَ - التى لا يراها المماليكْ-
راعدةً .. جارفةْ..

عندما لم يجدْكِ؛
تسلق أسوارَ قصر المُعزِّ فَسورَ السماءْ
صاح فلتنهضى يا فتاةَ الرَعودِ..
فمن ذا الذى يوقفُ العاصفةْ؟

قلتُ للفقهاء: المدينةُ آباؤها الشعراء!
الصبيّاتُ لا يعتقلن أباهُنَّ
حين يبادلهُنَّ كؤوسَ الغَضَبَ!
(كانت الجندُ تدفع للنهر أفئدةَ الشعراء.
وكانت كعوب البنادقِ تدفعُ أوراقَ تانيسَ
والنارُ تأكل سفْرَ العَرَبْ..)

قلت صونوا الحَروفَ،
فإن سيوفَ المذابح
تخرجُ من حَشْرَجَاتِ الكُتُبْ!

الفن الاثنوجرافى



الأصل فى مصطلح «اثنوجرافى» أنه يبحث فى المنتجات الفنية التطبيقية، الدالة على ثقافة الشعوب عبر العصور. وفى شارع القصر العينى بالقاهرة يوجد متحف اثنوجرافى - يطلقون عليه تجاوزا «متحف الفنون الشعبية». يحتوى على مقتنيات تمثل تصور الثقافة الاجتماعية عبر العصور مثل: هودج العروس وصندوقها التقليدى المزين بالألوان والملصقات من الخارج وله غطاء نصف أسطوانى، تحتفظ فيه بثيابها. كما يضم المتحف أدوات شعبية كالربابة، ومختلف حاجات الحياة اليومية.

والاثنوجرافيا فرع من «الانثروبولوجيا» - أى علم السلالات البشرية. وقد، اخترنا عنوان هذه العجالة، بعد مشاهدتنا معرض الفنانة السويسرية: **أرسولا شتالدر** (٤٢ سنة)، الذى أقامته فى القاعة الكبرى لأتيليه القاهرة : جماعة الكتاب والفنانين استئنافا لمعارض مماثلة فى أوربا. أكثر من ثلاثين لوحة متوسطة المساحة، تنتظم أسطحها «أشياء» صغيرة، عبارة عن نفايات جمعتها من شوارع القاهرة والشواطئ المصرية. بقايا ومهملات مثل: توكة حزام .. أجزاء من عروسة بلاستيكية .. قطعة من ورقة مالية .. حدوة حصان .. مصاصة مياه غازية .. منقاش الكحك .. فردة حلق .. أو زرار ... أو بزازة . إلخ.

لذلك رأينا أن نسك مصطلح «الفن الاثنوجرافى» على هذه التشكيلات البارزة، التى ألصقتها **أرسولا** على أسطح لوحاتها، فى تنظيمات جمالية واضحة - وإذا كانت لوحاتها لا تحمل مضامين اجتماعية ولا توجه خطابا للمتلقين، إلا أنها تزيح الستار بلا جدال، عن ثقافة أصحاب تلك النفايات والبقايا - من حيث أن الثقافة أسلوب للحياة.

بدأت الفنانة هذه التجربة فى عام ١٩٩٢، حين شرعت تلتقط أشياء صغيرة تبدو عديمة القيمة، من فوق رمال الشواطئ الأوربية. وحين أقبلت على بلادنا، وجدت طابعا غريبا وجوا مختلفا من كل الوجوه عن وطنها الذى يعتبر فى أكثر بلاد أوربا تقدما. مضت تطوف بشوارع القاهرة مبهورة بكل ما تراه. تنحنى على الأرض بين لحظة وأخرى، لتضع فى حقيبة يدها ما يلفت نظرها مما يفترش شوارعنا من نفايات، حتى أن بعض المعلقين تصور أنها تهوى جمع القمامة. إلا أنها فى واقع الأمر على درجة عالية من الثقافة والمعرفة والدراسة الأكاديمية. فقد ولدت فى مدينة لوسيرن بسويسرا عام ١٩٥٣، وما كادت تبلغ العشرين من عمرها حتى كانت قد أكملت تعليمها كمصممة معمارية. وفى الرابعة والعشرين، تخرجت من القسم الحر فى أكاديمية الفنون التطبيقية، بعد أن تخصصت فى التعبير بالأسلوب التكعيبى، وبدأت حياتها العملية كفنانة تحترف الرسوم التوضيحية. ومنذ عام ١٩٩٢، تملكتها هواية الطواف بشواطئ أوروبا وجمع ما ينتشر عليها من نفايات وبقايا.

اتخذت عروضها منذ ذلك الحين، أسماء غريبة على ميدان الفنون المرئية. ففى قاعة متحف الفنون التطبيقية فى مدينة زيورخ بسويسرا، أقامت أول معارضها بعنوان «الجنوح إلى شواطئ أوروبا». قدمت فيه باكورة تشكيلاتها من المهملات والمخلفات. وفى جاليرى أكاديمية الفنون الجميلة فى نفس المدينة، عرضت سلسلة لوحات بعنوان «أشياء على شاطئ البحر». تكوينات مما جمعته من العناصر الصغيرة، التى بدأت تستحوذ على اهتمامها. ثم عادت إلى مسقط رأسها، حيث أقامت معرضا سنة ١٩٩٥ بعنوان «أخبار من القارة». وفى نفس العام ذهبت إلى هولندا، حيث شاهد المواطنون سلسلة لوحات بعنوان «قد يخرج من التراب تبر» - وهو عنوان يشير إلى أفكارها الفلسفية، ونظرتها الجمالية إلى الحياة فى أبسط صورها. أما معرضها الأخير الذى نحن بصدده، فيحمل عنوان «البحث عن بقايا».

وليست هذه هى المرة الأولى، التى يشاهد فيها جمهور الذواقة والنقاد والفنانين فى القاهرة، معرضا سويسريا من هذا الطراز الاثنوجرافى. فمنذ بضعة أعوام، أقام الفنان «نوتفيتال» - وهو من المشاهير - عرضا فى إحدى قاعات مجمع الفنون بالزمالك (إخناتون)، يتألف من مجموعة بلاليص مطلية باللون الأبيض، مشفوعة ببعض الأدوات الريفية المصرية مثل: حجر الرحاية والمزمار الصعيدى الطويل. إلا أن أعمال «فيتال» تدخل فى باب ما يسمى بالتجهيزات (أنستاليشن) - وهو ليس فناً ولكنه يستهدف توزيع عناصر سابقة التجهيز فى قاعة العرض، تضفى على المتلقى جوا نفسيا ووجدانيا وذهنيا معينا. وقد ظهر هذا النوع من العروض لأول مرة فى مطلع الستينيات. وإذا كنا نطلق مصطلح «اثنوجرافى» على ما قدمه نوت فيتال، فلأنه يشترك مع عروض مواطنته «أورسولا» فى الكشف عن ضرب من الثقافة الاجتماعية.

والواقع أن سويسرا، بالرغم من أنها بلد صغير، فقد أهدت إلى الحركة المرئية فى أوربا والعالم عدة فنانين مرموقين، يتصدرهم: **بول كلى** (١٨٧٩ - ١٩٤٠) الذى كان رساما ملونا وفيلسوفا ومهندسا ورياضيا فى نفس الوقت. وكان من مؤسسى مدرسة «العمارة والتصميم الفنى» - الباوهاوس - مع الروسى **فاسيلى كاندينسكى** (١٨٦٦ - ١٩٤٤). وتعتبر محاضراته عن الإبداع الفنى، التى ألقاها سنة ١٩٣٤ حول الحداثة، استكمالا لنظرية الروحانية فى الفن، التى وضعها **كاندينسكى سنة** ١٩١١. ومن المعروف أن «ألباوهاوس» قد أنشأها المهندس الشاب «فالتر جروبيوس» فى مدينة «فيمار» فى جنوب ألمانيا سنة ١٩١٩، كان لها أثر عميق فى تغيير مفاهيم الفنون المرئية فى القرن العشرين، خاصة فى العمارة والفنون التطبيقية. لكن بالرغم من ثورتها على المفاهيم والمعايير التقليدية، فإنها لم تبتعد عنها كثيرا. فقد طرح **بول كلى** على سبيل المثال، نظرية

تقول بأن الفنان يشبه ساق الشجرة. يمتص بجذوره من الأرض غذاء يسرى فيه صاعدا إلى أعلى، حيث يتشكل تاج الشجرة على هيئة فروع وأوراق وثمار، تختلف فى شكلها عن الجذور الدفينة فى التربة. هكذا يصور الفنان الطبيعة ينظر إليها ويتأملها ويرسمها ويلونها، مضيفا إليها مدركاته وأفكاره ومشاعره وتعبيراته، التى تختلف ظاهريا عن البيئة الواقعية، ولكنها فى واقع الأمر مستقاة منها.

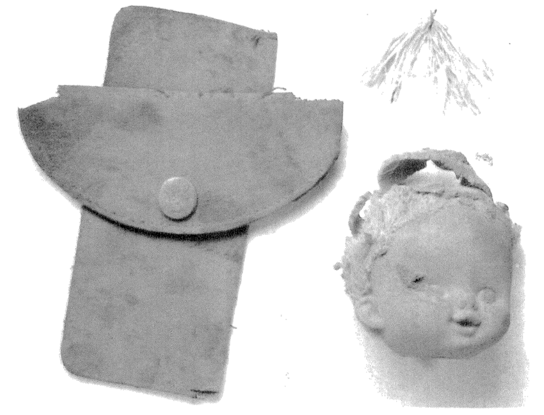
إلا أن مفهوم مصطلح «فن» قد تطور عبر السنين، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية. فبعد أن كان فناً جميلا قاصرا على اللوحة والتمثال، تطور إلى ما نطلق عليه مصطلح «فنون مرئية»، حيث أصبح يتضمن إبداعات جديدة تعتمد على تكنولوجيا متقدمة وخامات لم تكن معروفة مسبقا. حتى مفهوم «الجمال» تغير إلى حد أن المفكر **جان دوبوفيه** (١٩٠١ ـ ١٩٨٥) نادى بوجود معايير جديدة، تختلف جوهريا مع المعايير التقليدية، التى تعتبر حصيلة ثقافة متوارثة عبر العصور.

كما تغير مفهوم اللوحة والتمثال، فأصبحت الأولى ـ أى اللوحة ـ مجسمة أحيانا، ودخلت عليها خامات كالزفت والقطران والأسفلت والحديد والخشب والقماش والورق وما إلى ذلك. كذلك دخلت الألوان على فن التمثال، وخامات كالقش والنفايات والخردة. وتشكلت بعض اللوحات والتماثيل بأشعة الليزر الملونة بما يسمى «الهولوجرافى» ... ولم يعد غريبا فى هذا الإطار الجديد للنشاط الإبداعى، أن نرى فنانة مثل **أورسولا** السويسرية تعرض أعمالها التى أشرنا إليها، وأصبح علينا ـ نحن النقاد والمؤرخين ـ أن نلاحق تلك الابتكارات بالتحليل والتصنيف، وأن نضع لها أسماء تناسبها.

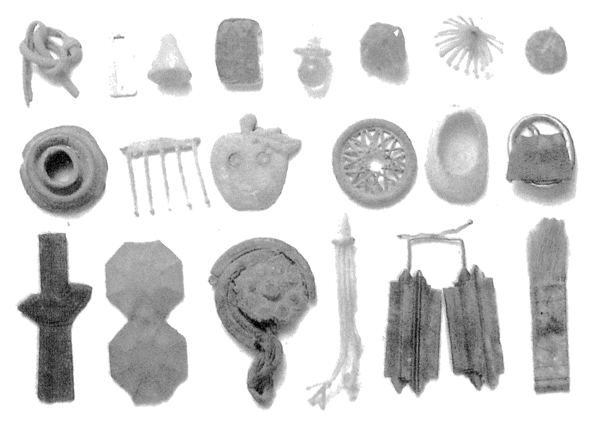
من هنا .. رأينا أن ما قدمته **أورسولا** فى قاعة أتيليه القاهرة، يمكن تسميته بالفن الاثنوجرافى.



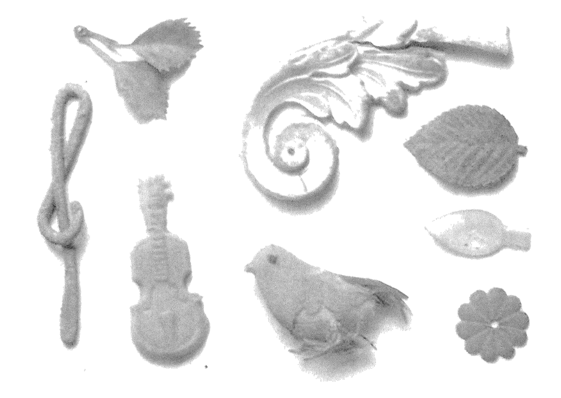
عناصر اللوحة : تكة حزام لسيدة - يد عروسة بلاستيك - حرف A من الحديد



عناصر اللوحة . ـ رأس عروسة بلاستيك ـ نفايات مختلفة



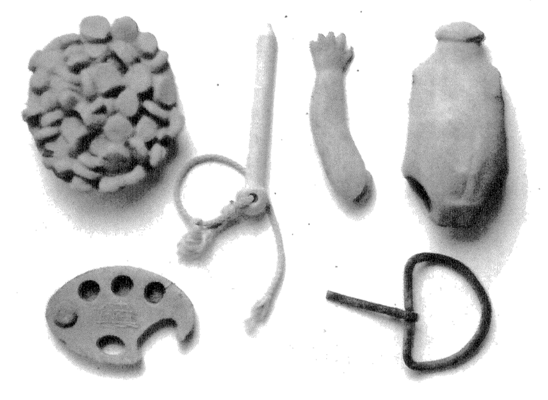
عناصر اللوحة : بزازة. - فردة حلق. - حذاء عروسة بلاستيكية. - توكة حزام. - ونفايات أخرى.



عناصر اللوحة: مفتاح صول من الحديد - عصفور لعبة قطعة أويما - ورقة شجر بلاستيكية - ملعقة دواء أطفال



عناصر اللوحة : فردة حلق. - ورقة شجر بلاستيكية. - عروسة صغيرة بلاستيك - حرف (q) من المعدن.

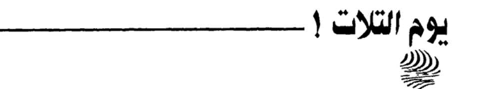


عناصر اللوحة : جسم عروسة بلاستيك دون رأس أو أرجل. - يد عروسة بلاستيك - وبعض النفايات المختلفة.



عناصر اللوحة: حدوة حصان - حشرة جافة - توكه فستان

عمرو على صالح



يوم التلات !

قال أيمن:

- وبعدين يارجالة؟

قالها بصوته الخشن بصفته رائد فصل ثانية عاشر فى مدرسة الصنايع، وقالها بابتسامته المعهودة التى تظهر أسنانه الصفراء، وكلما حدثت مشكلة أو أمر ما يحتاج للمشورة يقول وبعدين يارجالة. يقولها وهو يبتسم ويقولها باحترام، وتخرج يارجالة من فمه كبيرة وكأنها تخرج من فم راجل كبير ونحس معها أننا أيضا رجال وكبار.

ونحن رجال. رجال صغار.. فى السادسة والسابعة عشرة.. نعمل بأيدينا التى اغلظّت واخشنّت ونكسب من عرق جبيننا ولانأخذ مصروفا من آبائنا بل نعطيهم نصف مانعمل به وربما معظمه ونعيش حياة الرجال ويعامل بعضنا بعضاً معاملة الرجال.

لذلك كان أيمن يأخذ منا المشورة وهو دائما يستشيرنا.. ولكنه فى هذه المرة لم يفعل

فقال واحد منا: ياللا نروح!

ووافق البعض وتحمسوا وهاجوا وظاطوا وقالوا ياللا وسكت البعض الآخر غير موافقين. والحقيقة أننا جميعا كنا مترددين لاندرى هل نمشى أم نبقى وننتظر؟ إذا مشينا فسوف يكتب الفصل كله هروب وكأننا لم نفعل شيئا وكان الأجدى

أن نجلس فى بيوتنا ولا نتعب أنفسنا فى الحضور وإذا انتظرنا فالانتظار طويل - إنها ثلاث حصص. وهى الحصص الثلاث الأخيرة فى يومنا هذا. ستنتهى بعد المغرب وقطار آخر النهار سيكون قد ولى ولن يبقى أمامنا إلا أن نركب مواصلة والمواصلات تندر فى هذا الوقت. نحن نعرف تلك الغمة التى تتكرر كل يوم ثلاثاء. فهو اليوم الوحيد الذى نخرج فيه من المدرسة بعد المغرب، ونخرج منه فى غاية الإعياء تتسلل البرودة إلى أجسامنا فترتعش، والهواء يلعب بهدومنا فيهزنا هزات وكأنه يريد أن يخلعها رغمًا عنا ويطير بها.إننا نعرف هذا اليوم جيدًا ونعمل له ألف حساب ونخافه ونلعنه، وكلما اقترب ضقنا به كأنه يوم موتنا ونسأل الله لماذا خلق الأسبوع سبعة أيام ووضع يوم الثلاثاء فى منتصفه مثل اللقمة فى الزور وندعوه أيضًا أن يمر على خير وسلام.

ولكن الله لا يستجيب لدعائنا ولا يمر اليوم على خير ولا سلام. وعندما يذهب نتنفس الصعداء وكأن هما ثقيلا انزاح من على صدورنا ونبتسم ونقول فرحين بتنهيدة.

- يابوى.. يوم التلات خلص.

ولكنه لم يخلص هذا الأسبوع.

فلم يمض إلا بعض الحصة الأولى ومازالت هناك حصتان طويلتان ثقيلتان، وإحساسنا الدائم أن يوم الثلاثاء الذى لن ينتهى والذى ستأتى من بعده أيام ثلاثاء كثيرة يزيد من نفورنا وثورتنا التى تعج بها صدورنا. ولم يعجب أيمن رأى صاحبنا الذى يريد أن نروح، فإذا ذهبنا فسوف يكتب الفصل كله هروبا ولن ننجو من العقاب، وأقل ما سيحدث مذكرة تكتب فينا ويستدعون أولياء أمورنا. ونحن فى غنى عن ذلك وأيمن ينظر إلينا حائرًا وننظر إلى أيمن حائرين ويعود فيقول دون أن يبتسم ابتسامته المعهودة:

- وبعدين؟

ولم يقل يارجالة كعادته، فنحن فى هذه اللحظة لم نعد رجالة، لأننا لا نستطيع أن نأخذ قرارًا مثل الرجالة ولكن قام «سيد» وأخذ كتبه وقال:

- لا بعدين ولا قبلين أنا همشى.. الفنية طلعت.

واندهشنا لجرأته ولقراره الذى اتخذه وقام من بعده بهلول وأخذ كتبه وقال:

- خدنى معاك أشوف حالى أنا كمان.

وقال أيمن محذرًا:

ـ هتكتبوا هروب.

فقال سيد: الفتية طلعت!

ـ وقال أيمن:

ـ علشان البنات تكتبوا هروب؟. فقال بهلول: هروب هروب . وخرج وراءهما أيمن ليقنعهما ولكنه عاد بسرعة وسألناه (مشوا) فقال ساخطا:

ـ غاروا

والحقيقة أن أيمن غار منهما ونحن أيضًا غرنا منهما، ومن جرأتهما وكل منا يقول فى نفسه أنهما رجالة والله وبنات الفتية رجالة أيضًا.

والحصة الأولى انتهت ومازالت هناك حصتان طويلتان والأستاذ «معوض» مدرس اللغة العربية لم يأت وعدنا نلعن يوم التلات وندعو على الأستاذ «معوض» وعلى «سيد» «وبهلول» وعلى الدنيا كلها وضقنا بأنفسنا وضقنا بالفصل فبدانا نتسرب خارجين بعضنا وراء بعض. ونزلنا إلى حوش المدرسة الواسع ولكنه رغم وسعه ضاقت به صدورنا. وقد أدركنا أننا لا محالة لن نبرح المخروبة إلا بعد المغرب ولن نصل إلى بيوتنا إلا بعد العشاء.. وأخذنا نمشى فى دوائر مفرطة نلفظ الكلمات الساخطة من أفواه ساخطة حتى أيمن لم يستطع أن يفعل شيئا إلا أن يسخط مثلنا ويثور مثلنا فقد فقد هو الآخر قدرته على اتخاذ القرار.

ولكن حدث ما لم يكن فى الحسبان لقد جاء الأستاذ «معوض» جاء بجسده الرفيع ورأسه الأقرع ووجهه الطويل المصموص جاء كله على بعضه، واندهشنا رغم أننا كنا نتوقع مجيئه، ولكنا اندهشنا لأنه جاء.

والتفتنا حوله نحييه.

ـ أهلا يابيه!

ـ مش عوايدك تتأخر يابيه

وكل واحد فينا كلمتين (ليس لهما معنى وكأنه كان لزاما على كل واحد أن يلقى بكلمتين) ورد تحيتنا ثم قال بحزم

ـ سايبين الفصل ليه؟

ونظرنا لأيمن ليتولى الإجابة. ولم يتكلم أيمن:

- زهقنا يابيه

- زهقنا من القعدة يابيه!

فقال لأيمن!

- إدينى ورقة الغياب فناولها له. وسكتنا وانتظرنا والأستاذ لم يقل ادخلوا الفصل ووقّع ورقة الغياب وأعطاها لأيمن وقال ياللا روحوا!!

وكأننا لم نسمع الكلمة أو لم نصدقها فسألناه مندهشين:

- نروح يابيه؟

فقال أيوه روحوا، وتركنا ومشى!

ولم نصدق انفسنا، لم يحدث مثل هذا الكرم من قبل

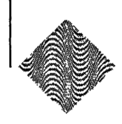
- شكرا يابيه!!

- الله يخليك يابيه!!

وجمعنا كتبنا ومشينا خارجين نكاد نرقص من الفرح وذهبنا وقد تكون داخلنا انطباع طيب عن يوم الثلاثاء وفى هذه اللحظة لم نعد نعبأ بيوم الثلاثاء القادم وكل أيام الثلاثاء القادمة.



قاسم الوزير *



لا أحـــد

مشيتُ في الشارع تائهاً أبحث عن مطارقِ الأبوابٌ
وقفت عند كلٌ بابٍ
رأيت كلَ بابٍ
بلا يدٍ تُدق!

فَتشتُ فى الأسواق
عن الذين لا يطَففَون الكيل والميزانُ
دخلت كلَ متجرِ
وجدتها تبيعُ.. تشترى السرابَ بالسرابْ

يَممتُ نحر «مُنتدى»!

* شاعر يمنى مقيم بأمريكا

وجدتُ ثمِ «الشاىَ» و«القهوةَ» و«الموائدَ» المبثوثهْ
لكننى.. لم أجد الروادْ..
.. وجدتها فارغة إلاَ.. من الذباب!
حملتُ أحزانى ثقيلةً.. ثقيلةً.. ثقيلهْ
وجهت وجهى نحوَ بيتِ الله

كى أخلع الأحزان عند بابهِ
أغسلَ نفسى فى سنا محرابه
أشافه الحقيقةْ!
وحينما وصلتُ لم أجد سوق البوابِ
واقفاً بالبابْ
يمزق الكتابُ!
هممتُ برهةً ورحتُ أرقبُ الرصيف:
الذاهبون.. آيبون
الآيبون.. ذاهبون
والرصيف
يُصعّدُ الأنين!
وموجةٌ تدفع موجة فى زحمة الذهاب والإياب
يدوس بعضهم بعضا.. بلا شعور
.. وحين حدّقت وجدتُهم بلا عيونْ

صرخت جَهدَ الصوت بينَ الناس
ولم يجب أحدْ
ولم أزل أواصل الصراخ
ولم يجد أحد..
وحين حملقت وجدتُهم بلا آذان!

أمسكتُ كلّ عابر
هززتُه.. محاولا لا إبلاغه السؤال
هزّ إلى رأسه المكدود.. هز منكبيه دونما جواب
وواصل الذهابَ والإياب
وحين حدّقتُ وجدته.. بلا لسان!

أغمضت عينىّ لكى أكونَ قادرا على المسير..
سَدْدتُ أذنى لكى أكون قادرا على السماع..
وكى أكون قادرا على الكلام..
.. طويتُ ـ خلف إطباق فمى ـ لسانى
ورحتُ ذاهبا وآيباً.. أذرَعُ الرصيف
أركضُ فى صفوفهم..
أبحثُ ـ مثلهم ـ عن الإنسان
فى الإنسان!

مصطفى عبد الوهاب

الذى لم يره أحد

هو لا يعرف على وجه اليقين.. كيف أو متى واتته تلك الفكرة الجنونية.. ولكنه صمم على تنفيذ المغامرة الطائشة ولو كلفته حياته.

ربما لأنه تقريبا غير مشغول بأى شىء شخصى.. وإن كان مهموماً دوما بحياة الآخرين.. فمهنته عادية.. وسكنه عادى.. وثقافته عادية.. وهو بلا أسرة.. ولكنه يتعرف كل يوم على أصدقاء جدد.. ويعتبر الناس جميعا أهله..

حتى ولو لم يعيروه اهتماما.. بل يسيطر عليه اعتقاد فى بعض الأحيان.. لو أن مكروها وقع له.. فلن يحزن عليه أحد.. لأن أحداً لم يشعر به أساساً.. ولن يحس أحد بجدوى حياته إذا عاش.. أو بأى صدى لفقدانها بموته.

راح يطوف المدينة مع دوران الشمس سيراً على الأقدام.. إلى أن توقف أمام أعلى عمائرها.. ربط جناحى الريش الكبيرين حول كتفيه وفوق ذراعيه.. خلع حذاءه.. وقف على سطح السور العلوى للعمارة الشاهقة.. نظر لأسفل.. وقذف بنفسه فى الهواء.. وظل سابحاً فى الفضاء فى اتجاه الرياح.

كان متفائلا.. فقد أراد أن يوقظ المدينة.. أحب أن يقول للناس أنه منهم وهم منه.. وأنه يحاول أن يكشف لهم عن حقائق لا يقرأونها فى الصحف.. ولا يستمعون لها بالإذاعة.. ولا يشاهدونها فى التليفزيون.. ولا يرونها مجسدة فى أفلام السينما وروايات المسرح.. ولا يجدونها فى الكتب.. ولايقولها ممثلو الحكومة.

صرخ بأعلى صوته وهو يقول لهم أنه لا يريد أى شئ لنفسه.. لأنه لا يمثل إلا نفسه.. فلا هو مدفوع من أحد.. ولا يربطه أى شئ بسلطة ما.. فهو ليس مهاناً .. أو خائفا من شئ.. كما أنه ليس طامعا فى شئ.. أو طامحا إلى شئ.. سوى أن يراهم يقظى يعملون أوقات العمل.. نائمين مستريحين أوقات الراحة.. فقد اعتاد أن يرى الناس سائرين نياماً بالنهار.. يتخبطون فى الشوارع والطرقات كفاقدى الوعى.. منكسى الرؤوس كالعميان.. سكارى وما هم بسكارى.. سهارى بالليل فى لهو ولغو كأنهم لايرغبون بعدهما فى الصحو أبداً.

ظل يحلق ويحلق.. يطوف ويطوف.. يسبح ويسبح.. كان يخشى أن تخذله الريح وتتخدل ذراعاه تحت وطأة الجناحين الثقيلين فيسقط صريعا فى النهر قبل أن يشعر به أحد.

كانت أقصى أمنياته أن يراه أحد أهالى المدينة.. واحد منهم فقط تصله كلماته ليبلغ الآخرين برسالته..ينبه الجميع برؤيته.. واحد فقط يهز رأسه ولو بحركة عفوية نحو السماء فيشاهده وهو يصرخ فى البرية ليعتاد الآخرون بعد ذلك المشى مرفوعى الرؤوس.

كان يتمنى لو أن كلماته وصلت للآخرين فيجعل الناس يقرأون بعقولهم ويشاهدون بآذانهم ويسمعون بقلوبهم.. ويدركون أشياء جديدة غير التى استغرقتهم وجرفتهم إلى لا شئ.

فقط لو أن واحداً من الأهالى رفع رأسه لأعلى.. لكن أحداً لم يشعر به.. فلم يرفع أحد منهم رأسه أبداً!!

ملأ اليأس قلبه وقرر الهجرة.. شق الفضاء نحو المجهول.. ظل يحلق ويحلق.. يطوف ويطوف.. يسبح ويسبح.. وفى رجاء يائس.. ألقى بآخر كلماته التى تساقطت صارخة وهو يتأهب لمغادرة المدينة.

فى تلك اللحظة.. انزلق أحد المواطنين بقشرة موز.. سقط على ظهره وأصبح وجهه فى اتجاه السماء.. عندئذ كان الرجل الطائر قد اختفى تماما ولم يعد له أى أثر.. بينما حركة الناس فى الشوارع مازالت صاخبة ومضطربة وعلى غير هدى.. ولم يكفوا طوال سيرهم عن الحوارات العبثية.. دون أن يكون لأحدهم القدرة على التعبير عن رأى ما.. أو الرغبة فى الاستماع.. أو الوصول إلى أى هدف مشترك.. بينما المدينة بدت موحشة بعد أن توارت الشمس خلف الأفق.. وكان الفضاء الكونى غائما وشاسعا ومهيبا.. وممتداً بلا نهاية.

فتحى عبد السميع

خازنة الماء

اليوم بزوغ خير من ألف بزوغ

هل تتخلى؟

ما من أصداء تتردد لخطوطك بين السحنات البازلتية

أين هدير الحبر وقرقعة الريشة؟

أين الصندوق الممتلئ بأرجاء وبروج تتقافز؟

تلك البازغة تريدُكَ

كنت أهرول حول تخوم متخثرة

كالعادة منذ استأجرتَ دمى أرعى فى أعشاب القيظ تماثيلَكَ

لاح الكوثر مرميًا مثل الشال على صدر امرأة

برق ممشوق فى قبضة نوبى يتقدمها

والهودج يتهادى فوق سنام من مرجان وأباطرة مخلوعين

أنا أول عصفور أبصرها تبزغ متسربلة بنشيد أزرق

تطأ الأنات السكنية، يطفر من أقواس مفاتنها طير وصباحات

كنت مُراقًا حول الأوجاع العشوائية

أزرع تحريضًا وأهش بأحرفك على صهد الأفئدة

صرخت: أخيرًا خازنة الماء على اليابسة

أنا أول درويش يفرك بسمتها فوق المبخرة

تصير الرائحة عكاكيز

تخلق فى جوف الحارة قارعة كل شغاف

ها هى خازنة الماء توارب أيقونتها تتفقد هلوسة الشعبيين

لمن ترمى خاتمها؟

تخطر فق كثيب من حدقات الظمأى

أعناق متعرجة تتسابق متباهية بلوادغها ووصيفات يتغامزن

البازغة تريدك فاطرح آياتك

كم كنت تنقب عن شرخ يرفعك إلى مخدعها

بعد قليل تنحسر القرحة عن مصباحك

تنزل عن كاهلك الوردة بيتًا بيتًا

تمتزج عظامك بحرير ويتوج دمك بأعراس

بعد قليل يسقط ميثاق جندنى فى لوثتكَ

أخيرًا ستفارق أعضائى ياملك المخبولين

ويحتفل رواق الأهل بعودة أنفاسى

تطبخ أمى الزغرودة، يدنو موكب خازنة الماء بنكهته المرجانية

هل تترك إشراقتها تجتازك هدرا؟

كم كنت تجند أسرابًا لتطلعك، بسممك أزيز الفقراء

وشباكك ليس سوى فخ جاوز سن اليأس وما انقبض على صيدٍ

ورم يزدهر بوقفتك، حلوق تتخبط فى سنّارات الظما

وبئر ماتت تلتف بسقف البيت

تحيط الروح بأنفاس شائكة وترصع مرمرها بكوابيس

لماذا ترتبك كجبل يفشل فى إخفاء ترهله؟

ما من جيش يبدأ من إصبعك تدفقه

أين التحليق المشغوف بكل منمنمة؟

أين الشبق المعتاد على تنويم الأفق وسلب هراوته؟

أين نواقيسك ودبيب زنابقها؟

رأسك محشور فى ثقب، عينك جاحظة

وفراغ أسود يقطر منها،

حشد يهدر:

- صبرًا أهل الحلم

- متى

- سنسير وراء بلابله حتى مصرعنا

- لا يكترث بخطو الخازنة

- عبيط

- هل يتخلى

- سيهاجم

- أنذكره برهان الفقراء على موسمه

حشد يهدر ويلوح بهياكله

سيسيل هتاف خلف بيارقك ويطمر ما يتحرش هاوية هاوية، فاطرح آياتك

تلقف كل أصم يتكئ على رئة

كل ضمير وارب زهرته لعدو، كل نهار يكشف عورته لحريمك

هل تتفرق واللحظة تدعوك لتجدل أسودها؟

تلك الخازنة بيدها عنق الطقس

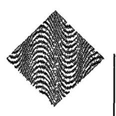
تأمل كيف يكون قوام القيلولة لدنا ، وظليلا بضا

قل لشقوقك أن تصطفّ وترفع مشعلها

تتطلع خازنة الماء

ويوشك أن يتجاوز شباكك موكبها

عبد الحميد محمود



شمسكِ وضبابُ غربتنا

منذ متى والبعيدُ يقتربُ؟ ... يلوحُ فى الأفقِ ثمّ يحتجبُ
هل ردّه عن ديارنا خطرٌ ... أم صدّه عن نفوسنا سببُ

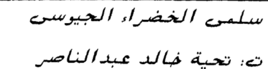
حاولتُ لو أرتقى لعالمه ... فصدّنى موجُ نورِه اللجبُ
مركبتى للضياءِ ما صمدت ... قد حطمتها هنالك الشهبُ
لا تسألونى إذا ملامحُهُ ... راحت على مقلتىَّ تضطربُ
أهو سرابٌ يلفُّ أعيننَا؟ ... أم ذا على طولِ دربنا لهبُ

يا أيها الحلم ما لأنفسنا ... عن فجرها فى الظلام تغتربُ؟

أبحثُ عن صورةٍ مسافرةٍ ... خلف الغمامِ البعيدِ تحتجبُ
كلُّ الذى حولها يدافعنى ... فالهمّ دون الوصولِ والنصبُ
والأمنياتُ التى تراودنى ... بينى وبين امتلاكها ريبُ
تمتدُّ عبرَ الزمانِ أحجبةً ... هيهات عن مقلتىَّ تنسحبُ

عيناكِ لى فى ضباب غربتنا ... شمسٌ تجلّت فكُشّفت سحبُ
عيناكِ لى يا حبيبتى وطنٌ ... له حياتى وقلّ ما أهبُ
أنتِ رجائى إذا تقاذفنى ... حقدٌ وغشّى مسامعى كذبُ
أنتِ وهل لى سواكِ ملتجأً ... يسكنُ فيه فؤادىَ التعبُ؟





نازك الملائكة :
المرأة التى غيرت خريطة الشعر العربي*

سمعت عن **نازك الملائكة** للمرة الأولى عام ١٩٥٢ عندما كنت أقيم فى روما. كنت قد بدأت أشعر برغبتى فى العودة إلى كتابة الشعر، الذى كنت قد تركته منذ الصبا المبكر امتثالا لأمر أبى. ولذلك بدأت أشترك فى بعض المجلات العربية. وهناك وجدت اسمها، وكانت عندئذ فى سن التاسعة والعشرين محاطة بهالة من الاحترام والنفوذ. وبعد مرور سنة، ظهرت المجلة النقدية «الآداب» وأصبحت **نازك** على صفحاتها - فى خلال بضع سنين فقط - الملكة غير المتوجة للشعر والنقد الشعرى فى الخمسينيات واسمها أسطورة وشعرها مصدرا دائما ومدهشا للتكنيك المبتكر والصفاء الفنى. هى، مع **بدر شاكر السياب**، تجرؤاً فى أواخر الأربعينيات على بداية حركة غيرت مجرى الشعر العربى للأبد، وأصبح عملهما الريادى هو الأساس لكل التطورات المقبلة. وبجرأة وعبقرية قاما بتحرير القصيدة العربية من رتابة القافية الموحدة والبيت ذى الشطرين. وانضم عدد من الشعراء الموهوبين إلى الحركة التى بدأها شاعران عراقيان، وقد كانت الجرأة الملهمة لهذا الجيل، الذى أطلق عليه اسم «الجيل الرائد»، وبحثه المثابر وروحه التجريبية، وتحديه النفاق هى الصفات التى ولدت التغييرات العنيفة فى الشعر العربى.

وليس من الممكن معرفة مصدر إلهام كل من **الملائكة** و**السياب** معرفة حقيقية ولكن لاشك أنهما لم يكونا المكتشفين الأولين لفن الشعر الحر. فقد اكتشفه شعراء آخرون سابقون وأدركوا أنه من الممكن التأثير على بعض الأوزان العربية لتحطيم مقاومة قرون من الشكل العمودى للقصيدة وكانت هناك بعض التجارب المحدودة فى الشكل لعدة شعراء ثانويين أنتجت نصوصا قصيرة من الشعر الحر لم يعرها الشعراء والنقاد اهتماما. ولكن فى

آخر الأمر، استكشف الشاعر والمسرحي من حضرموت في الجزيرة العربية **علي احمد باكثير**، في الثلاثينيات، تكنيك الشعر الحر، القائم على تكرار «البحور المفردة» (القائمة على تكرار التفعيلة الواحدة) على عكس «البحور المركبة» التي تستخدم تفعيلة واحدة أو تفعيلتين. استكشف ذلك بذكاء وإدراك في الثلاثينيات وبنجاح فني بالغ في أوائل الأربعينيات. وتجارب **باكثير**، مع ذلك، لم يعرفها الشعراء والنقاد عامة أو جمهور الشعر في العالم العربي لأنها كانت تقدم على أنها تجارب في الشعر الدرامي وليست محاولات لتحرير الشعر. بينما لو قدم هذا التجريب في الشعر لأثار رد فعل واسعا عند الشعراء والجمهور على قدم المساواة، والشعر الدرامي لم يكن يعتبر بمثابة تهديد خطير لتراث الشعر العربي وعادة كان يعامل بتساهل. وشرف بدء الشعر الحر كمغامرة شعرية يعود بالدرجة الأولى إلى **الملائكة والسياب**: أولا لتميز شعرهما وثانيا لأن محاولتهما كانت تجربة متعمدة في التكنيك الشعري نفسه، تهدف إلى تغيير شكل القصيدة العربية الموروث. نشرت **نازك** ديوانها الأساسي **شظايا ورماد** عام ١٩٤٩. ورغم أن إحدى عشرة من الاثنتين وعشرين قصيدة كانت من الشعر الحر، (بالإضافة إلى قصيدتها «الكوليرا» التي كتبتها في ديسمبر عام ١٩٤٧ كمحاولة أولى في الشعر الحر، فتجربة **الملائكة** الفنية الناجحة في هذه القصائد وفي مقدمتها حيث قدمت أفكارها عن الشعر الحر ومجدت، بطريقة مبسطة في ذلك الوقت، أهدافه وتفوقه الفني، انطلقت تجربة الشعر الحر. لذلك فإنه جدير بأن ينظر إلى عام ١٩٤٩، تاريخ نشر **شظايا ورماد**، على أنه التاريخ الرسمي لانطلاق حركة تعد أهم ثورة فنية في تاريخ الشعر العربي.

وكون هذا التاريخ يأتي عقب نكبة ١٩٤٨ الفلسطينية لايعني أن انطلاق حركة الشعر الحر كان نتيجة لمشاعر اليأس وخيبة الأمل التي امتلء بها المفكرون والكتاب العرب تجاه المؤسسات المختلفة في العالم العربي، بما في ذلك المؤسسة الأدبية.

وكما ذكرت سابقا، فالتجارب في الشكل قامت منذ بداية القرن وحتى قبل ذلك، والقصائد الأولى من الشعر الحر كتبت ونشرت قبل ١٩٤٨، بما في ذلك «الكوليرا» **لنازك** و «هل كان حباً» **للسياب**، التي نشرت في ديوانه الأول «أزهار ذابلة» المطبوع في القاهرة عام ١٩٤٧. والجدير بالذكر هنا قصيدة للبناني **فؤاد الخشن**، الذي كان يقيم في فنزويلا آنذاك، بعنوان «أنا لولاك» التي نشرت مبكرا في أكتوبر ١٩٤٦، وهي قصيدة ناجحة مكتوبة بالشعر الحر[1]. وبالتالي فعلى الرغم من إمكانية مساهمة الحالة النفسية العامة في تشكيل رد فعل أكثر إيجابية عند الجيل الصاعد من الشعراء إزاء ثورة عنيفة ضد السلطة الفنية للقصيدة الموروثة، لكن ينبغي أن ينظر إلى الوضع على أنه، في المقام الأول، حركة فنية.

على الرغم من أن **السياب** كان يكتب وينشر في نفس الوقت، إلا أن **نازك** هي التي تعرضت إلى الهجوم من مئات من محبي الشعر في العراق، أولا ربما لأنها هي التي وصفت التجربة وأعلنت عنها بكثير من الثقة والحيوية الغضة والإصرار، وثانيا لأنها كانت امرأة تجرأت أن تضاهي التراث المقدس للشعر العربي، الذي كان حقا مقصورا على الرجال لوقت طويل، وأدخلت فيه ما كان يعد حينذاك فوضى خطيرة. حتى والدا **نازك**، بحكم كونهما شاعرين، وجدا محاولتها في البداية غير



نازك الملائكة

مقبولة على الإطلاق. وكان هذا عندما كتبت عام ١٩٤٧ قصيدتها عن وباء الكوليرا الذى كان متفشيا فى مصر حينذاك. وعندما اعترض والدا نازك على التعدى على الموسيقى التقليدية للشعر، وتنبأ ابوها بفشل المحاولة، أجابت **نازك**: «قل ما تشاء، إنى واثقة أن قصيدتى ستغير خريطة الشعر العربى»[٢]. وفيما بعد وصفت **نازك** لى الشهور الأولى المقلقة بعد ظهور **شظايا**، بما فى ذلك الهاتف الذى لم يتوقف عن الرنين، والشتائم واللغة الفجة، ومما يشهد على جراتها وإصرارها هو استمرارها فى تجاريها وشروحها النقدية، فكانت تكتب مقالات طويلة ومتعاقبة عن الشعر عكست ذكاء ومعرفة واسعة. إن ظهورها فى أوائل الخمسينيات كان، دون أدنى شك، مثل زوبعة مفاجئة غير متوقعة على الإطلاق.

ورغم وجود شاعرات وكاتبات سبقنها، إلا انهن لم يصلن إلى منزلتها ومسعاها النبيل لتغيير العالم من حولها فى المجالين الأدبى والاجتماعى. وكانت الشاعرة الفلسطينية، **فدوى طوقان**، تكتب فى هذا الوقت أنشوداتها للحب والحزن، فى الأغلب بطريقة اقرب إلى الأسلوب التقليدى لكن ملتزما لما كان ينتظر من شاعرة تكتب فى ذلك الوقت وكان مقبولا من الرجال. واسما الشاعرتين بدءا ينتشران متلازمين فى منتصف الخمسينيات دون أن يوجد توافق بينهما. فشعر **نازك** الملائكة الرفيع، ومعرفتها الواسعة، وبصيرتها النقدية، وموقفها النبيل والبالغ الجراة من حقوق واستقلالية المراة فى منتصف الخمسينيات لا يتعادل مع شعر **فدوى طوقان** الأبسط، حينذاك، وقبل أن تبدأ فى كتابة قصائد المقاومة المؤثرة والتى اشتهرت بها الآن، وكان ذلك فى فترة انعزالها السلبى واستغراقها فى الانطواء العاطفى. وزعامة **نازك** الجريئة فى مجال فن الشعر، وجديتها وثقتها العميقة فى النفس كانت مختلفة تماما عن الكاتبات الأخريات اللائى اعتمدن على رأى الرجال فى كتابتهن. حقا، إنها تعارضت مع كل معتقدات الرجل العربى عن المراة، فلم يعتد الرجال على استقلاليتها وسلطتها. فكانت لغزا للشعراء الرجال والنقاد الذين لم يستطيعوا فهمها أو تفسير الظهور المفاجىء للألمعية المؤنثة لدرجة تصل إلى السيادة، مشكلةً سابقة لم تعرفها المراة من قبل فى تاريخ الأدب العربى.

لو أننا تمتعنا بالخبرة ومعرفة طرق بعض الرجال «المفكرين» فى العالم العربى، لاستطعنا أن نتنبأ بالزوبعة التى كانت على وشك القيام والطريقة التى كانت ستهاجم بها، فى أول فرصة متاحة، من عدد من النقاد فى العالم الأدبى العربى. وحدث هذا عندما ظهر كتابها فى النقد «قضايا الشعر المعاصر» عام ١٩٦٢. وفى حقيقة الأمر فبعض ما طرحته فى هذا الكتاب قابل للجدل؛ وأنا قد عارضت بعضه. ولكن دقتها فى إعادة تقييم الحركة أعطى بعض النقاد فرصة منتظرة للقيام بهجوم مكثف. فقد رصدت نازك التجارب الفاشلة العديدة فى الشعر الحر لشعراء كثيرين ورصدت خروج المغامرة عن الطريق السوى، وكانت قد بدأت تخشى فشل التجربة فى النهاية. لقد كان حبها للشعر من ناحية وشعورها بالمسئولية من ناحية أخرى، هما اللذان حثاها على إمعان النظر فيما ينبغى ولا ينبغى أن يحاوله الشاعر، وبالتالى وضعت قوانين متشددة بينما كانت الحرية الفنية مطلبا فى البداية. أرادت أن تضع حدا على ما بدا لها من حرية فوضوية فى هذا الشكل الجديد كما سعت إلى إيقاف الشعر الردىء. وأثارها أيضا ما اعتقدت أنه محاولات

منحرفة الشاعرية لتقديم شعر نثرى فى حين أن النثر لديها لا يمكنه أن يكون وسيطا شعريا. وخشيت أيضا من نداء مجموعة مثل «شعر» لحرية أكثر فى اللغة والشكل، لأنها وجدت ذلك مدمرا وتآمرياً وذا دافع سياسى. وحرصها الجديد كان أشبه بالمخيب لأمل العارفين بالشعر، فبحكم كونها شاعرة متمرسة فنيا كان ينبغى عليها أن تدرك أن فى الفن لا يسود إلا ما هو فنى، وأن كل تلك النماذج الفاشلة ستنتهى فى سلة النسيان. كما أن موهبتها المتميزة فى الشعر وموسيقى الشعر كان ينبغى أن تقودها إلى تجارب أوسع فى الشكل بدلا من أن تجعلها حذرة.

ونفرت نازك أيضا مما شعرت بأنه الإذعان من جانب النقاد العرب للفكر النقدى الغربى. قالت:

«ومهما سيكون موقفنا لا نبالغ إذا قلنا أن موقف نقادنا من الفكر الأوروبى يكاد يكون موقف استخذاء. إن بعضهم يعتقد اعتقادا جازما أننا أقل موهبة من شعراء الغرب وأن علينا أن نغترف نظرياتهم وناكلها أكلا إذا نحن أردنا أن ننشئ شعرا عربيا ونقدا. لا بل أنا أقول أن مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبى المعاصر - لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها - وأن موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربى هذا، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقادها وأدبائها فى يوم قريب. ولكن هذا لن يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا»[٣].

لقد مر أكثر من خمسة وثلاثين عاما على كتابة نازك لهذا ومن الطريف أن نرى كيف تحققت نبوءتها على الرغم من جزئية التحقق. حقا لقد تفجرت قوة مبدعة جبارة فى خلال العقود الأخيرة فى كل ضروب الأدب العربى الذى يتميز الآن بالثراء والقوة. ومع ذلك، فقد حدث هذا دون الاشتراط الذى اقترحته **نازك** آنفا، أى ينبغى أن نثق فى قدرتنا الإبداعية. فلست واثقة من أن العرب المعاصرين يدركون بعد قوة وقيمة الأدب الذى يكتب بإبداع متدفق فى كل أنحاء الوطن العربى.

وليس هذا مجال الدخول فى أية تفاصيل إضافية عن القواعد النقدية التى حاولت **نازك الملائكة** أن تفرضها. ومع ذلك، فإنه ينبغى أن ندرك أن محاولة نازك الاحتفاظ ب «مستوى من الاستقامة والوعى فى التكنيك فى شكل ولغة الشعر» كانت صادقة، وعكست قلقا عميقا على تجربة شعرت بأنها هى نفسها قد بدأتها. «فقد كان التحذير من إهمال العديد من الشعراء هاما وصحيح التوجه، وقد قامت **نازك الملائكة** بخدمة كبيرة للشعر العربى المعاصر بإضاءتها لكيفية تجنب بعض أخطاء هذا الشكل الجديد»[٤].

وفى حدود علمى، لم تنضم **نازك الملائكة** إلى أية حركة لتحرير المرأة. إنها، مثل كثير من الكتاب المبدعين، انفرادية لا تستطيع أن تعمل بسهولة من خلال الجماعة. ومع ذلك كانت بلا منازع اللسان البليغ لحقوق المرأة ودافعت عن حقوقها القانونية بوضوح ومنطق. وقد أخذت موقف متحدثة باسم المرأة قبل أن يصبح هذا الأمر مسعى رائجا؛ فلم تكن من ضمن هؤلاء الذين يتبنون القضايا الرائجة بسهولة. وفى أوائل الخمسينيات ألقت محاضرتين أساسيتين تناولت فيهما، بجرأة وبلاغة لا مثيل لهما، قضية الحرية وكرامة المرأة العربية.

وكان عنوان المحاضرة الأولى، التى ألقتها فى «اتحاد المرأة» فى بغداد عام ١٩٥٣ «المرأة العربية بين

الطرفين: السلبية وقوة الأخلاق». وقالت فى المحاضرة: «تاريخ المرأة كان، حتى هذه اللحظة تاريخا سلبيا... والحق، إن تاريخ العبودية الإنسانية لا يشتمل على صفحة أشد سوادا من هذه الصفحة، فنحن هنا إزاء حرمان تام من كل حق من حقوق الحياة. وقد فقدت المرأة تدريجيا كل ما تملك حتى قدرها الإنسانى»(٥). ويمكن رصد هذا كما تقول نازك الملائكة فى أشياء متعددة نعتبرها طبيعية. ومن ضمنها (وهنا تشير إلى قيم الأعراف الإسلامية) الاختلاف فى القيمة بين الأقارب من جهة الأب ومن جهة الأم. فالمجتمع يميل إلى رؤية العم على أنه أكثر أهمية من الخال، مما يشير حتما إلى أن الأب أكثر أهمية من الأم. ومظهر آخر من هذا التفاوت هو كون المرأة المتزوجة أعلى منزلة من غير المتزوجة وتمتعها بامتيازات أكثر بما فى ذلك احترام الناس لها:

«أفلا يدل هذا على أن قيمة المرأة فى عرف المجتمع ليست بشخصيتها وثقافتها وسلوكها، وإنما تأتيها هبة من زوجها؟.. وإذا كانت الشخصية تكتسب بمجرد الزواج فلا عجب فى أن يصبح العمل الوحيد الذى تسعى إليه هذه المسكينة هو الزواج»(٦).

وأجزمت نازك الملائكة بأن المرأة لم تساعد نفسها. فمثلا نزعت المرأة نحو الاختباء وراء ستار نفسى وذلك عندما تحاول أن تقنع نفسها بأن ما تفعله امتثالا لأمر أبيها أو أخيها هو فى الحقيقة ما تريده هى نفسها مثل ارتداء الحجاب. وفى نفس الوقت، ترى المرأة أن للرجل المعاصر موقفا متآمرا تجاه حريتها(٧). والعقبات التى يضعها الرجل فى طريقها تنبع من إحساسه بأن حريتها تسلب حريته... و عندما لا يقاوم حريتها، فهو غالبا ما يأخذ موقفا سلبيا منها. وهذا يعطى معنيين مختلفين للحرية، واحدا للرجال وآخر للنساء؛ وتضيف:

«وقل فينا من يريد أن يلتفت إلى أن عبودية المرأة لابد أن تقابلها عبودية مساوية فى حياة الرجل... والحق أنه ليس معقولا ولا منطقيا أن يعيش هذان الكائنان معا ثم يكون أحدهما حرا تمام الحرية والآخر مستعبدا تمام الاستعباد»(٨).

كما تضيف: «وهذا لأن عبودية هذه لابد أن تؤثر فى حرية ذاك. ولا مفر من هذا»(٩).

وتثير نازك الملائكة نقطة مثيرة عندما تقول أن النساء تحمل أعباء التزامات أخلاقية لاتسرى على الرجال. وهذا يجعلنا نستنتج أن هناك نوعان من السلوك الأخلاقى، واحد مرتبط بالمرأة وآخر مرتبط بالرجل. ومن ضمن الصفات ازدواجية المعايير:

«هناك مثلا صفة (الكرم) التى ينبل الرجل بها ويرتفع، فهى حين تصل إلى المرأة تصبح خلة مذمومة. وإنما المستحسن عندنا أن تكون المرأة (بخيلة).. وقد يكون الأصل فى هذا الاعتبار ما أشرنا إليه من أن الرجل يعتبر المال ماله وليس من حق المرأة أن تجود به.. وهناك حالة ثانية يتضح فيها الفرق فى الاعتبارات الأخلاقية بين المرأة والرجل. وهى حالة الحداد. فعندما يموت ميت تلتزم ابنته وأخته وأمه بحداد صارم يتضمن ملازمة البيت ملازمة تامة، ولبس ثياب سود كاملة، بينما يترك أخو المتوفى وابنه وأبوه أحرارا فما ينتهى مجلس الحداد حتى يخرجوا بحثا عن السلوان»(١٠).

ومع ذلك فأكبر حرمان تواجهه المرأة فى رأى نازك هو حرمانها من إرادتها. وهى تقدم مناقشة رائعة حول هذه النقطة:

«إن القانون الأخلاقى النافذ فى سلوك المرأة يفقد الشرط الأساسى فى كل قانون أخلاقى، ذلك الشرط الذى يجعل من الممكن أن نحكم على إنسان بالفضيلة وآخر بالرذيلة. والحقيقة أننا نستطيع أن نجد بعد قليل من التأمل الصافى، أنه لا معنى لأى قانون خلقى لايقدم للمرء حرية كاملة على مخالفته، وذلك لأن كل قانون أخلاقى إنما يكتسب قوته من افتراض حرية الناس فى اتباعه أو مخالفته. ومن هذه الحرية وحدها تنبع أخلاق الناس، وهى التى تجعل الخلق قابلا لان نحكم عليه بالثواب أو الإدانة. كلما كان الخلق الإنسانى إلزاميا قل ميل المجتمع إلى اعتباره فضيلة. وكأن الفضيلة تصرخ بنا أنها لا تستحق الامتداح إلا إذا كان صاحبها مخيرا. فلا أخلاق مع القيود إطلاقا..»[11].

ثم تضيف:

«والحق أن أغلب الأحكام قد دأبت على تناول النتائج بمعزل عن الأسباب فدرست سلوك المرأة بمعزل عن الالزامات الفادحة التى تقيدها، وبحثت عن الاخلاق فى حياة مخلوقة لاحرية لها من أى نوع، وتطلبت الشخصية حيث لاتوجد إرادة، والتمست حاضرا حيث لايوجد ماض ولا تاريخ... فلا أخلاق من دون حرية كاملة فى السلوك، ولاشخصية من دون أخلاق رصينة تدرك ذاتها، ولا إنتاج فى أى حقل من دون شخصية كاملة العمق واسعة الجوانب نفاذة تدرك ما تريد... وهذا لأن الحرية هى التى تنتج الأخلاق، والأخلاق هى التى تنتج الشخصية، والشخصية هى التى تنتج الفن والفكر والإنسانية»[12].

وتضيف نقطة مثيرة عندما تنتقد التذكير والتأنيث فى اللغة. وتؤكد:

«إن أبسط دراسة اجتماعية للألفاظ والقواعد تدلنا دلالة موضحة على أن هذه اللغة لغة قوم يستهينون بالمرأة. فالتقديم فى النحو هو دائما للمذكر على المؤنث. والتغليب يذهب فى هذا مذهبا يحتم تغليب مذكر واحد على أى عدد من الإناث ولو بلغ الملايين»[13].

وفى محاضرتها الثانية بعنوان «التجزيئية فى المجتمع العربى» تناقش علل المجتمع العربى المعاصر عامة، ثم تنتقل إلى الحديث عن وضع المرأة. ومن وجهة نظرها، تجزؤ المجتمع هو العلة الأساسية التى تطلق ظواهر أخرى سلبية. وقد بدا لها المجتمع العربى فى منتصف القرن العشرين وكأنه يعانى من القلق الذى هو مؤشر يدل على حقيقة أن «جهة من حياتنا قد فقدت نقطة ارتكازها وبدأت تنهار»[14]. فنحن نشعر بالقلق لأننا قد بدأنا ندرك وجود حياة أفضل من التى نحياها. ويبدو الأمر وكأننا قد انشطرنا إلى نوعين من الوجود، نوع فى الحاضر المروع ونوع يطمح إلى مستقبل مشرق، مما يجعل الإنسان يقارن ويشرع فى الاعتراض.

ونتيجة أساسية لهذا القلق هى عدم استقرار المقاييس. وبهذا تعنى نازك الملائكة عدم استقرار قواعد السلوك التى لا تقوم على أساس فكرى مستقر. تقول: «نحن إجمالا قوم حائرون لا نملك آراء مستقرة ولا نثبت على خطط.. ومن هذا التقلقل الفكرى العام تنشأ الظاهرة الكبرى التى تتغلغل فى حياتنا كلها. وهى الظاهرة التى نختار أن نسميها بالتجزيئية، ونقصد بها جنوحنا إلى عزل الظواهر عن بعضها ودراستها مفصولة»[15].

ونتيجة مباشرة لهذا التجزؤ هى نزوعنا نحو التضخيم: «فنحن نمنح بعض الظواهر قيمة أعظم مما تستأهله إلى جوانب الظواهر الأخرى»[١٦]. ومن أمثلة ذلك أننا نعتقد أن «السياسة» هى الموضوع الوحيد الجدير بشغل ذهن المواطن العربى، حتى أن المواطن العادى يعتقد اعتقادا راسخا أن كل النشاطات الأخرى ما هى إلا مظهر من مظاهر الرفاهية بالمقارنة، خاصة كل ما يتعلق باللغة والفن والجمال[١٧].

الظاهرة الأولى للتجزؤ فى المجتمع هى حقيقة أن المجتمع العربى مازال مجتمعا محافظا، رغم بعض المظاهر التى تعكس تطورات فى اتجاه التقدم. وكانت هذه التطورات قد ابتلعت وحجبت هذا التجزؤ فجأة، دون أن تغير اتجاهنا الداخلى[١٨]. ولذلك مازال الجوهر يحفظ نفسه فى صورة التقاليد الاجتماعية البالية. وكل ما تغير هو الظروف الخارجية، ولكن الأسس هى نفسها التى وضعها أجدادنا.

ونجد المحافظة على مستويين: مستوى يكون فيها الإنسان قادرا على الاختيار، ومستوى أدنى عندما تكون المحافظة مفروضة على الناس. ونجد المستوى الثانى خصيصة من خصائص مجتمع هرم وعاجز، شيئا يماثل التصلب الذى يحدث فى أوردة إنسان عجوز. وعندما نقدس المعايير الموروثة، يكون هذا لأننا نفضل الأمان الذى يضمنه تمسكنا بالقيم الموروثة. ولكن العقل البشرى ولد ليتجدد باستمرار بالأفكار الجديدة. وهذا التجديد ضرورى لأنه يطوره ويضفى عليه مرونة وقدرة على استمرار الحياة. ثم تقدم مجازا مثيرا: «إن السكون ينبغى أن يكون فاصلا بين حركتين، وهذا هو المقياس البيولوجى. إنه كالنقطة المنخفضة فى الموجة فائدتها أنها تهيئ لقمة جديدة. والموجة عندما تتريث فى نقطة منخفضة إنما تجمع طاقتها للحركة التالية»[١٩]. ولكن المحافظة التامة «تصبح.. تحديا للحياة وإلحادا بها»[٢٠].

عندما تتحدث نازك فيما بعد عن وضع المرأة فى المجتمع المجزأ، تصف مجتمعا مقسما إلى قسمين: الرجال والنساء. وهى محقة فى مقتها لعادة الحديث عن المرأة باعتبارها قضية من ضمن القضايا الأخرى مثل القضايا السياسية والاجتماعية والأدبية. وكأن كل هذه القضايا ملك للرجال فقط. ووجدت نازك أيضا أن المجلات الدورية والمحطات الإذاعية لديها أركان خاصة بالمرأة، فى الأغلب مبتذلة ومحدودة النطاق، فتتناول موضوعات سطحية كالأزياء والضيافة والموضوعات المنزلية «وغير ذلك مما لا تخلو منه حياة الإنسان دون أن يكون عنصرا تقوم عليه الحياة»[٢١].

وهذا التجزؤ يؤدى إلى تقسيم العمل بين الرجل والمرأة بطريقة قائمة على اختلاف النوع وليس على ميول الإنسان الطبيعية أو مهاراته، فما دامت المرأة امرأة، فينبغى لها أن تقتصر فى أعمالها على الواجبات المنزلية مهما كانت مهاراتها وميولها. وتقسيم العمل بهذه الطريقة أدى إلى نتائج نفسية واجتماعية خطيرة انعكست فى شخصية وسلوك المرأة. وهذا لأن الأعمال المنزلية لا تستمد إلا مقدارا قليلا من القوة الذهنية والنفسية لدى المرأة. وهذا ليس مجرد تبديد لا مبرر له ولكنه أيضا خطير بالنسبة إلى التكوين العام للمرأة بسبب التناقض الذى يحدثه فى قدراتها[٢٢].

ومن هذا انبثقت ثلاث نتائج: الأولى هى أن قدرات المرأة الذهنية أصبحت راكدة: «أما النشاط الذهنى فنحن نتفق على أنه نادر بين نسائنا المعاصرات حتى يكاد الرجل المتوسط يعده شذوذا حين يظهر»[٢٣].

وهذا الركود الذهنى فى المرأة يعوق التطور الصحى لقوتها النفسية؛ لأن «العاطفة ليست منفصلة عن الفكر لتنمو منعزلة عنه، وذلك لأنه يديرها كما يدير الجسم كله. ومعنى هذا أن المرأة إن كانت لا تملك ذهنا مرنا ناميا فلا مجال لأن تملك مشاعر متكاملة، فالتفكير والشعور... ينموان معا. وحين يتوقف أحدهما ويشل يتعرض الآخر إلى التجربة نفسها»[٢٤].

وتقول نازك الملائكة أن الحقيقة هى أن المرأة الآن لا تمتلك شعورا متطورا أو ناميا وهى تعانى من الإفلاس العاطفى كما تعانى من إفلاس قدراتها الفكرية: «إن العاطفة ليست كمية ثابتة تمنحها الطبيعة للفرد وإنما هى كتلة تنتظر النمو والاتساع والنضج. إنها تكبر مع الإنسان وتخضع لنوع من التربية الدقيقة المتصلة. ولهذا نجد أن الإنسان المثقف يملك من العواطف أضعاف ما يملك الجاهل»[٢٥].

فالعقل المتطور ينمى العواطف. والاكتمال العاطفى بكل ما فى هذه الكلمة من دلالة اجتماعية هو وضع رفيع ومعقد يميز الإنسان الناضج المتعلم عن الجاهل. وهذا الاكتمال العاطفى ليس موجودا فى حياة المرأة، لأن مستوى الحياة ونوع العمل اللذين تفرضهما الظروف الاجتماعية العصيبة، يقيدانها إلى تجربة عواطف غير ناضجة، لا أكثر[٢٦]. حتى أمومتها تصبح مقيدة لأن عواطفها محدودة وضيقة إلى درجة أنها تصبح عقبة لأبنائها، فتعوق استقلالهم العاطفى وتسبب لهم اضطرابا نفسيا مزمنا بدلا من أن يكون حبها مصدر الإرشاد الحنون والتوجيه المبدع[٢٧].

إنه هذا النقص فى نشأة المرأة النفسية الذى يبدأ وكأنه من بعض خصائص المرأة الأخلاقية، والتى يعتقد الأغلبية أنها كامنة فى طبيعتها. ومن الأمثلة لهذا «الشعور بالحسد، وهو ينشأ عن ضحالة عاطفية تشل قابلية الحماسة والإعجاب فى الإنسان. وهذا لأن القدرة على الحماسة مزية يملكها الناضجون عاطفيا، وهى تحميهم من أن يحسدوا الآخرين»[٢٨].

وتثير نازك الملائكة نقطة أخرى وهى موضوع الغرور الذى يبرره عدم نضج مشاعر بعض النساء. فالإنسانة المغرورة هى التى لاتشعر بالحماسة، ولذلك فهى لا تستطيع إدراك مظاهر الجمال والاكتمال والرقى عند الآخرين، وتعتقد أنها بالغة حد الكمال.

ونفس الشىء ينطبق على العناد، والتردد، والخوف والشك الذين تعتقد نازك أنها مما تتصف به المرأة فى العالم العربى. وهذه الصفات أيضا ليست إلا نتيجة للتطور النفسى المعاق عند البشر.

والنتيجة الثانية للتفريق بين قدرات الرجال والنساء هى ما تطلق عليه اسم ظاهرة التعويض: «إن الينبوع المتدفق حين يوضع فى وجه تياره سد مانع يغير اتجاهه وينسرب إلى أرض جديدة»[٢٩]. وعندما تضطر امرأة إلى تبديد طاقتها فى الواجبات المنزلية، فهى بحكم الاضطرار ستبحث عن مخرج جديد لهذه التيارات المكبوتة التى لابد لها من أن تتدفق: «ويبدو هذا التعويض فى حياة المرأة على صور كثيرة أبرزها الأناقة المسرفة»[٣٠]. وهى ظاهرة جنسية تهدف إلى جذب الجنس الآخر.

والنتيجة الثالثة لتقسيم العمل بين الجنسين هى أن المرأة قد فقدت ثقتها فى قدرتها الذهنية نتيجة لعملها المستمر بيديها. وقد ذكرّت نازك الملائكة جمهورها أن هذا النوع من العمل الذى يترك للمرأة مازال ممقوتا من الرجل العربى الذى يرفض، متكبرا، أن يقوم به بنفسه. وتقول:

«لو أردنا أن نكون نزيهين لاتفقنا على أنها أعمال تافهة، ومن ثم فإن اقتصار المرأة عليها قد أدى تدريجيا إلى أن تهبط قيمتها فى عينى الرجل. ثم تعقد الموقف ففقدت ثقتها بنفسها... ومن ثم فنحن إذا أردنا نساء مواطنات أكمل عواطف وأقل سلبية فلابد لنا أن ندرس موضوع العمل دراسة جدية لا يمازجها الهزل ولا السخرية. إن التوزيع الحالى يحدث تأزما اجتماعيا مستمرا»[٣١]. وتسأل فيما بعد: «فإذا كان المجتمع قد وجد لحماية الأفراد فكيف يصح أن تقسر ملايين من النساء اللواتى يرغبن فى العمل خارج المنزل على العمل فى داخله؟»[٣٢].

ولابد أن نتذكر ونحن نستمع الآن، بعد أن شملت حركة تحرير المرأة العالم بما فى ذلك مناطق كثيرة من الوطن العربى، وملأت الكون بالمناقشات والاحتجاج، أن نازك كانت تتكلم فى أوائل الخمسينيات. ولم يكن قد ناقش أحد هذا الموضوع بتوقد أكثر منها. وهى ليست شاعرة عبقرية فحسب، بل تتميز بصفات أخلاقية رفيعة: الاستقامة والأمانة البالغة، والصدق العميق، والذكاء اللماح وهى صفات تشير فورا إلى أنها إنسانة استثنائية ولها صفات رائعة.

ومن الواضح من هذه المناقشات فى أوائل الخمسينيات أن نازك كانت تفكر أساسا بطريقة علمانية.

ومع ذلك، يقال لنا من كاتبة سيرتها أن مشاعرها الدينية ساعدتها فى فترة وجودها فى أمريكا فى أوائل الخمسينيات. وقد قالت لى نازك نفسها فى الثمانينيات عندما كنت أقابلها فى زياراتى للكويت أنها لم تكن مؤمنة فى بداية مسيرتها، وأنها اهتدت فيما بعد. على أية حال، بدأ إيمانها الجديد يبرز فى شعرها فى أواخر الستينيات، ثم فى زيها. هل من الممكن أن تكون هذه التقوى الدينية العارمة التى نراها فى شعرها مجرد ملاذ من الصدمة والألم التى تعرضت لهما عندما هاجم عدد من النقاد كتابها فى النقد هجوما حاقدا كما سبق أن ذكرت؟ هؤلاء النقاد الرجال الذين وجدوا أنهم يتعارضون مع أفكارها الشعرية هاجموها بطريقة لا يستطيعون أن يهاجموا بها رجلا ناقدا، وخاصة واحدا بمثل هذه الخلفية من الزعامة الناجحة. وليس هناك ضرر فى الاختلاف، ولكن يوجد ضرر فى الفظاظة، والظلم، والكلام الزاعق والهجوم الرنان الذى يجده الرجال ــ حتى «المفكرين» ــ سهلا للالقاء على النساء. فقد وثب النقاد الرجال عليها ناقمين، ولم يتذكروا الدور الرائد الذى لعبته، والإبداع والحساسية والبراعة فى أغلب نقدها كما نسوا صفة عظيمة وملازمة لعملها، وهى صفة سامية تشهد دائما على استقامتها الفكرية: أنها كانت مبتكرة أفكارها التى نتجت ربما عن قراءات هائلة فى الحضارتين العربية والإنجليزية، ولكن ملكها، وحصيلة إبداعها وعبقريتها. لم تكن أبدا مقتبسة، تردد مقولات نقاد بعيدين، كما هو الحال عند كثير من نقادنا.

لسبب غريب، اهتز وضع نازك بعد ذلك، خاصة مع نزوعها المتزايد نحو المحافظة. إنه لأمر مروع أن نرى كيف أصبح عالم الطليعة التى كانت قائدة ومرشدة له

قبل ذلك بأقل من عقد قادرا منذ تلك اللحظة على تجاهل عملها، ونلاحظ محدودية البصيرة فى مجال النقد العربى المعاصر. إنه أمر لايصدق، مثلا، كيف أن هذه القصائد التى اعتادت **نازك** أن تنشرها على التعاقب فى مجلة الآداب، والتى كانت دائما تثير العجب والدهشة والبهجة، وتخلق متعة جمالية عظيمة ونشوة شعرية حقيقية فى معاصريها، وأنا منهم، قد صُرف النظر عنها لانها لم تعد على نسق الطريقة السائدة فى الشعر الآن فى العالم العربى. كيف يفقد الفن الحقيقى قيمته؟ وكيف يرتد خلق فنى إلى الوراء ويفقد مكانته، وبذلك يشكل فنونا دون تاريخ أو سوابق؟ وكيف يستطيع ناقد يتميز باحترام الذات أن يتجاهل ما كان فى وقت ما تجربة شعرية متميزة لأن تجارب أخرى جديدة قد حدثت؟ وقد شهد زماننا كثيرا من الشعراء الرديئين الذين صوروا باعتبارهم شعراء كبارا لأنهم قرضوا الشعر السياسى وأطلقوا بيانات جماعية. وكثير منهم كرموا وحصلوا على جوائز أيضا. وفى هذا الزمن، الذى يشهد حركة المرأة، حيث دخل كل من الرجال والنساء فى المعركة لتحرير المرأة، والبعض من باب تبنى القضايا السائدة المربحة، كيف تنسى كتاباتها فى أوائل الخمسينيات للدفاع عن الحقوق المتكاملة للمرأة واستقلالها فى حين ينبغى أن تُعطى إلى كل دارس فى العالم العربى ليدرسها ويستوعبها؟.

ومع ذلك، كان هذا ممكنا بسبب أمرين حدثا فى نفس الوقت. الأول كان أن الطليعيين الذين تأثروا بتزايد بالأساليب ووجهات النظر الغربية تجنبوها ورفضوا شعرها الجديد المحافظ (رغم أن بعضه كان جميلا للغاية) بالإضافة إلى تجاهلهم للشعر الأفضل الذى كتبته فى الخمسينيات وأوائل الستينيات. وهذا لا يعنى أنها نسيت، فقد كُتب أكثر من كتاب عنها وعن شعرها، ولكن لم يكتب أحد تقريبا من النقاد البارزين بإنصاف وتقييم جمالى لعملها والدور المتميز الذى لعبته؛ وهو أمر تستحقه **نازك**. أما الأمر الثانى فكان التدهور الحضارى العام الذى اجتاح العالم العربى مع تدفق النفط والتشويه الحضارى الذى أحدثه. وفى هذا المناخ اللاحضارى العام، رأينا، فى العقدين الأخيرين، صعود كثير من الشعراء والنقاد الرديئين. ويشهد على انخفاض مستوى النقد المعاصر وتدهور الذوق العام المستمر، كما يشهد على المسيرة القاتمة للحضارة العربية نفسها، ومستقبلها المريب أن الكثير من الذين لايتساوون مع **نازك** فى شعرها، ونقدها ومجال فكرها، يكرمون باستمرار فى حين لم تفكر واحدة من هذه المؤسسات ذات الثراء الجديد التى تقدم الجوائز أن تكرم المرأة التى خططت بجرأة رائدة لا مثيل لها وبصيرة لامنافس لها، لثورة شعرية قامت بتغيير الشعر العربى فى وقتها وفى كل أزمنة المستقبل.

الهوامش :

* محاضرة ألقيت بالإنجليزية فى السويد.

١ ـ انظر «أنا لولاك» في مجلة الآداب (بيروت). كانت نازك تنشر في الأربعينيات في الآداب (بما في ذلك قصيدة عمودية في فبراير ١٩٤٦) حيث نجد قصيدة من الشعر الحر لفؤاد الخشن. للتفاصيل انظر إلي المجلد الثاني من كتابي (بالإنجليزية): **التيارات والمدارس في الشعر العربي الحديث** (لندن: أبريل، ١٩٧٧)، ص ٥٥٧ ـ ٥٦٠ ـ ٦٠٥ ـ

٦٢٦. من ناحيته اعترف السياب بأهمية أعمال علي أحمد باكثير في الثلاثينيات والأربعينيات.

٢ ـ حياة شرارة، **صفحات من حياة نازك الملائكة** (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٤)، ص ١٢٠.

٣ ـ **قضايا الشعر المعاصر** (بيروت دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة، ١٩٧٨) ص ٣٣٦ ـ ٣٣٧.

٤ ـ راجع ص ٦٠٧ من المجلد الثاني من كتاب١٠: **التيارات والمدارس في الشعر العربي الحديث.**

٥ ـ نازك الملائكة، «المرأة العربية بين الطرفين: السلبية والأخلاق»، **الآداب**، ديسمبر ١٩٥٣، ص٢.

٦ ـ المرجع السابق، ص ٢.

٧ ـ المرجع السابق، ص ٢.

٨ ـ المرجع السابق، ص ٢.

٩ ـ المرجع السابق، ص ٢.

١٠ ـ المرجع السابق، ص ٦٦.

١١ ـ المرجع السابق، ص ٦٦.

١٢ ـ المرجع السابق، ص ٦٧.

١٣ ـ المرجع السابق، ص٢.

١٤ ـ نازك الملائكة، «التجزيئية في المجتمع العربي»، **الآداب**، مايو ١٩٥٤، ص١.

١٥ ـ المرجع السابق، ص١.

١٦ ـ المرجع السابق، ص٢.

١٧ ـ المرجع السابق، ص٢.

١٨ ـ المرجع السابق، ص ٢.

١٩ ـ المرجع السابق، ص ٣.

٢٠ ـ المرجع السابق، ص ٣.

٢١ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٢ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٣ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٤ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٥ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٦ ـ المرجع السابق، ص ٦.

٢٧ ـ المرجع السابق، ص ٧٢.

٢٨ ـ المرجع السابق، ص ٧٦.

٢٩ ـ المرجع السابق، ص ٧٦.

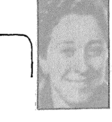
٣٠ ـ المرجع السابق، ص ٧٦.

٣١ ـ المرجع السابق، ص ٧٦ ـ ٧٧.

٣٢ ـ المرجع السابق، ص ٧٧.



فريال جبورى غزول



أم القصائد

فى مجال الحديث عن نظرية نازك الملائكة فى الشعر ومنظورها إلى الشعرية، يكاد النقاد جميعًا يعتمدون على كتابها «قضايا الشعر المعاصر» (١٩٦٢) ومقدمات دواوينها ومقالاتها وتصريحاتها بهذا الشأن بما فى ذلك ردها على والديها عندما استغربا واستهجنا قصيدتها «الكوليرا» (١٩٤٧) التى جاءت بنسق جديد فى الشعر العربى. ولكن هناك بالإضافة إلى ما سبق مصدرًا آخر غير مطروق يمكننا أن نعول عليه فى استقصاء مذهب نازك الشعرى، وهو قصائدها التى تدور تحديدًا حول ماهية الشعر والتى تصنف نقديًا فى باب «قصيدة فن الشعر» أو «قصيدة عن القصيدة» أو كما أطلقت عليها «أم القصائد»، فهى تقدم مفهومًا للشعر والشعرية وبالتالى فهى مولدة للقصائد لأنها تقدم تصورًا وتنظيرًا لها. فهى تعكس ذاتها، كبعض الأفعال الارتدادية يتطابق فيها الفاعل والمفعول به. وفى هذا السياق أود - منعًا للالتباس - القول إن هذه المقالة لا تبحث عن استخلاص منظور نازك الملائكة للشعرية من خلال إنجازها الشعرى وعبر تطبيقاتها وممارساتها فى القصيدة، وإنما مما تقوله شعريًا عن الشعر، أى من الرسالة التى يمكن استبطانها من قصائدها التى تتخذ من الشعر والشعرية ثيمة محددة.

ونجد الشعر الذى يدور حول الشعر معروفًا فى التراث الغربى والعربى، مما كتبه الشاعر الرومانى هوراس بعنوان «فن الشعر» (Ars Poetica) فى العام العاشر قبل ميلاد المسيح (وإن كان فى حقيقة الأمر ليس إلا رسالة منظومة ومرسلة إلى رب عائلة بيزو

لغرض توجيه أبنائه فى قضايا الشعر والأدب) وتائية ابن الرومى الشهيرة (التى قالها فى إسماعيل بن بلبل) وأبيات متفرقة لأبى تمام ولذى الرمة، وكثير من سوناتات شكسبير وخاصة تلك التى تحمل رقم ٥٥ والتى قام بمعارضتها والتناص معها كل من الشاعر ارتشيبولد ماكليش والشاعر روبنسون جيفرز. كما كتب الشاعر الفرنسى مالارميه قصيدة تعرف بسوناته إكس أو «السوناتا التى ترمز إلى ذاتها»، وكتبت الشاعرة الأمريكية إميلى ديكنسون قصيدة عن الشعر بعنوان «أقيم فى الإمكانية»، والشاعرة الأفرو ـ أمريكية المعاصرة نيكى جيوفانى قصيدة بعنوان «الشعر»، والشاعرة ماريان مور أيضا كتبت قصيدة بعنوان «الشعر»، ولكن ربما أشهرها على الإطلاق قصيدة ارتشيبولد ماكليش (غير التى عارض فيها شكسبير) التى تحمل العنوان اللاتينى لقصيدة هوراس المعروفة «ارس بويطيقا» حيث ينتهى بالمقطوعة الأخيرة قائلا: «ليس على القصيدة أن تعنى/ بل أن تكون». وهناك قصيدة أخرى شهيرة عن فن الشعر لشاعر ويلز الكبير ديلان توماس بعنوان «فى حرفتى أو الفن المتجهم» حيث يعبر فيها عن دافعه فى كتابة الشعر.

وقد كتبت نازك الملائكة قصائد موجهة إلى شعراء أو عن شعراء؛ منها «مأساة الشاعر» و«في عالم الشعراء» و«إلى الشاعر كيتس» و«صوت الشاعر»، ولكنى ساركز فى هذا السياق على قصيدة واحدة بعنوان «إلى الشعر» مكتوبة فى عام ١٩٥٠ فى ديوان «شجرة القمر» (وهى مرفقة فى الملف)، وذلك لأنها تكثف مفهوم نازك الملائكة للشعر وتقدم منظورها لمصادره ولعملية الإبداع الشعرى.

«إلى الشعر» قصيدة تخاطب الشعر؛ فهى ليست بيانًا شعريًا أو وصفًا لماهية الشعر كما نجد فى كثير من القصائد المذكورة أعلاه، بل هى مخاطبة مجرد هو الشعر فى خمس مقطوعات. وتشخيص المجرد هنا يأتى فى المقام الأول من امتلاكه صوتًا، فالشاعرة فى القصيدة تخاطب الشعر قائلة: «صوتك سوف يئوب لحياتى». إنها تنتظر صوت الشعر، مما يدل على أن الشعر بالنسبة لشاعرتنا يرتبط ارتباطًا حميميًا بحاسة السمع، وتتراكم فى القصيدة الكلمات التى تشير إلى المسموع: «ضجيج»، «هتافات»، «صدى»، «يغنين»، «لحن»، «أسمع»، «غناء»، «أغنيات»، التى تتكرر فى أكثر من صيغة وتركيب فى القصيدة حيث نقع على «ذلك الصوت، صوتك سوف يئوب فى المقطوعة الأولى والثانية، كذلك: «وسأجمع ذرات صوتك» فى المقطوعة الثالثة والرابعة، ومرتين: «وسأسمع صوتك» فى المقطوعة الخامسة. وصيغة المستقبل فى هذه اللوازم تجعل المتلقى يدرك أن الشعر لا ينبع من الشاعرة كفيض ذاتى وإنما سيأتيها من أماكن مختلفة فتجمع «ذراته» من هنا وهناك. فى المقطوعة الأولى نتعرف على مصادر الشعر عند نازك : من التراث القديم «من بخور المعابد فى بابل الغابرة» ومن الحياة اليومية بنسقها الزراعى والريفى والشعبى «من ضجيج النواعير فى فلوات الجنوب».

وهناك ربط مضمر فى هذه المقطوعة بين حضارة الرافدين القديمة والاقتصاد الزراعى فحضارة العراق القديمة من أوائل الحضارات التى عرفت الزراعة والرى واستخدمت النواعير. الحاضر الرعوى إذن يرتبط بالقديم الغابر على المستوى الأعمق، ويتلون بالطبيعة والمكان. من البدء تربط نازك الملائكة الشعر بالمقدس عبر «بخور المعابد» وبالعمل عبر «ضجيج النواعير... وصدى الحاصدات»، والطبيعة التى تتجسد فى «قمرية» و«ضفدعة» و «سنابل». ومن المهم أن نشير إلى حضور البعد الأنثوى إن لم يكن النسوى فى مطلع هذه القصيدة؛ فالمشهد يقدم نساء عاملات «حاصدات» وهنا جمع المؤنث السالم يتضافر مع «قمرية» مؤنثة قمرى (وهو ضرب من الحمام معروف بحسن الصوت)، و «ضفدعة» ذات الصوت الرتيب. والتأنيث هنا مرتبط بالصوت، فالحاصدات «يغنين لحن الغروب» ولكل من القمرية والضفدعة هتافاتها. وهذا الصوت الشعرى ذو طابع ليلى؛ فالقمرية ساهرة والحاصدات يغنين «لحن الغروب» وصوت الشعر يأتى محملاً «بعبير مساء حزين» والضفدعة تهتف فى «الدجى النعسان» وصوتها يملأ «الليل». لماذا الليل والشعر؟ إن الليل هنا مجاز كنائى يدل على الانتظار والحلم والأسرار، فهو زمن الصوت الآخر لا الصوت اليومى، زمن ذلك الصوت المتميز «بصدى شاعرى غريب». ونجد فى خضم الكلمات المأخوذة من المجال السمعى فى هذه المقطوعة حضور كلمات تؤشر إلى حاسة الشم: «بخور»، «عبير»، «الأرج».

وفى المقطوعة الثانية من القصيدة تستمر الشاعرة فى استخدام ما ينتمى إلى حاسة السمع: «الصوت، صوتك، سمع، وأسمع، غناء، صدى» بالإضافة إلى حاسة الشم «عطرته»، لتزيد إليهما الذائقة، فبيت مثل «وهى تمتص سكرى، رحيق السماء» يشير إلى وليمة سماوية تتشرب فيها غصون الشجر بماء المطر. إن الصورة غذائية أكثر منها إيروسية فى هذا السياق؛ فهى تستحضر النحل وهو يمتص رحيق الزهور ليصنع منها عسلاً، وما هذا إلا توطئة شعرية لخاتمة القصيدة التى تنتهى بسر الشعر «المعسول»، كما أن الأجواء الليلية التى تنشرها الشاعرة منذ مطلع القصيدة تمهد لمتعة القارئ عندما يقع فى المقطع الرابع على «ليلة شهرزادية الأجواء» وكيف أن هذه الإشارة تنقله إلى «ألف أسطورة عن شباب الوجود» فى المقطع الخامس. وقد يكون هناك إشارة متضمنة فى البيت المذكور «وهى تمتص سكرى، رحيق السماء» إلى الأساطير البابلية التى كانت تفسر ظاهرة المطر باعتبارها إخصاباً للأرض.

ومما يرجح أن هناك ظلالا إيروسية وأسطورية فى الظواهر الطبيعية كما تقدمها الشاعرة فى هذه القصيدة هو وقوعنا فى المقطع الثالث على «غرام الظلال بالسواقى».

إن هذه الحسية التى تطالعنا فى وصف صوت الشعر واستشرافه تجمع بين تراسل الحواس، كما عند رامبو وغيره من الإشراقيين، فرحيق السماء «عطرته الغيوم بالرؤى» (تداخل حاسة الشم بحاسة النظر)

والساهرون «يرشفون خرير المياه» (تداخل حاسة الذوق بحاسة السمع) والشاعرة تحس «صداه الملون يملأ كل طريق/ بالشذى بندى الألوان» (تداخل الصوت باللون وبالرائحة). وكلمات مثل «النشوان»، «سكرى»، «ضحكات النعيم»، «انفعال الطبيعة»، «لحظات الجنون» تصبح النتيجة الحتمية والمجاز المصاحب لتراسل وتداخل الحواس فى القصيدة.

إن لهذه الحسية التى تتماحك مع الأسطورى وجها تأمليًا وفلسفيا. ففى المقطوعة الثالثة نجد نقلة إلى الكينونة والوجود، حيث يبدو الشعر وكأنه صوت الطبيعة بغنائيتها وفلسفتها. والبعد التأملى ينطلق من إدخال مصطلحات مثل «الوجود»، «وقار»، «فلسفة»، «الأفكار»، «اكتئاب»، وإن كانت تنسب إلى المراعى والجداول والغنم. ليس هذا تشخيصا فحسب للطبيعة ولكنه تحويل الحسى إلى تجريدى عبر التشخيص. هنا تصبح الطبيعة أكثر من منطلق لأحاسيس جمالية: تصبح مصدراً للفكر التأملى فى الكون، وهذا مؤشر إلى تماس الشعرى بالصوفى. إن استنطاق الشاعرة لكائنات عجماوية من زنابق وصنوبر وذئاب وجداول وينابيع يأخذ بعد الكشف الصوفى وكأن الكون مصحف يقراه الشاعر.

وتستطرد الشاعرة فى المقطوعة الرابعة من قصيدتها لتكرر مرة أخرى أنها ستجمع ذرات الصوت الشعرى، لكن هذه المرة من الذاكرة «من ضحكات النعيم/ فى مساء قديم/ من أماسى دجلة يثقل أجواءه بالحنين/ مرح الساهرين». وهنا تستحضر الشاعرة من ذاكرتها أمسيات السمر على شاطئ دجلة (كما كتبت عنها صديقتها ديزى الأمير فى هذا الملف)، ولكن الذاكرة الفردية تتضامن مع الذاكرة الجماعية؛ فهى تطلق على المشهد الشاعرى الحالم على ضفاف النهر «ليلة شهرزادية الأجواء». وتعزز المقطوعة الخامسة الذاكرة الجماعية باستدعائها للبعد التاريخى والأسطورى «عن عصور تلاشت وعن أمم لن تعود/ عن حكايات صبيان عاد/ لصبايا ثمود/ وأقاصيص غنت بها شهرزاد/ ذلك الملك المجنون». وفى خاتمة القصيدة تعبر الشاعرة عن فرحها لإدراكها سر الشعر: «أنا أدركته أنا وحدى وصمت الزمان». فبعد أن كانت القصيدة كلها فى انتظار صوت الشعر وتوقعه فى المستقبل نجد الخاتمة تستخدم الفعل الماضى لتؤكد على ثقة الشاعرة فى إدراكها لسر الشعر وتماسها مع جوهره، هى و«صمت الزمان» كما تقول. والزمان يشير إلى تعاقب العصور أو التاريخ، وهو ليس تاريخ الأقوياء والمنتصرين الزاعق بل هو التاريخ الصامت، تاريخ البشرية التى لا صوت لها ولكنها تدرك أسرار الشعر.

ويتخذ الشعر فى هذه القصيدة صفة «الأبدية» توكيداً لديمومته وقداسته التى سبق أن تم التلميح لها فى مطلع القصيدة عبر «بخور المعابد». كما أنه يتشكل من أبجديات الكائنات وأصواتها: قمرية، ضفدعة، ذئب، خروف، شجرة، جدول، زنبقة، إلخ. وهو يطلع من الذاكرة الفردية والجماعية. إنه صوت الفرد والجماعة والبشرية والكون، ولا يقدر على التقاطه إلا الشاعر الذى ينصت له

والبشرية عندما تصغى له. الشعر إذن لا يهبط من السماء على الشاعر ولا يوسوس به شيطان الشعر، وإنما يتسرب إلى أعماق الشاعر عبر الطقوس الإنسانية والظواهر الطبيعية والتاريخ الثقافى. الشعر إذن ملقى على قارعة الطريق، لكن صوته خافت لا يلتقطه إلا مرهف، شفراته موزعة لا يجمعها إلا شاعر. فالمبدع لا يخلق بقدر ما يكتشف؛ يصغى فيسمع، ينتبه فيدرك.

إن «أبدية» الشعر عند نازك الملائكة تتقاطع مع «أبديته» عند شكسبير فى سوناتا ٥٥ فهو الذى يصمد أمام الزمن، ولكن الشاعر الإنكليزى يتخذ من أبدية الشعر منطلقاً لتمجيد ذات الشاعر وتضخيمها، بينما شاعرتنا تتوارى ذاتيتها وراء مصادر الشعر وينابيعه فى الطبيعة والتاريخ. ونجد عند ماكليش ما نجد عند نازك الملائكة: هذه القرابة بين الشعر والطبيعة، بين الشعر والذاكرة، بين الشعر وتاريخ البشرية، ولكن الشاعر الأمريكى يتكلم بصيغة المشرع الذى يسن قانوناً فيكرر «على القصيدة أن تكون...» بينما عند الشاعرة العراقية نجد فرحة المريد عندما يستشف أسرار الكون. الشعر عند نازك الملائكة يأتى قبل المبدع والشاعر هو الذى يكتشفه، أما عند شكسبير وماكليش فالشاعر يأتى قبل شعره وهو الذى يبدعه.

نازك الملائكة

إلى الشعر*

من بخور المعابد فى بابل الغابره
من ضجيج النواعير فى فلوات الجنوب
من هتافات قمرية ساهره
وصدى الحاصدات يغنين لحن الغروب

---

* ديوان نازك الملائكة، المجلد الثانى. بيروت: دار العودة، ١٩٧٩ (ط٢).

ذلك الصوت، صوتك سوف يؤوب

لحياتي، لسمع السنين

مثخنا بعبير مساء حزين

أثقلته السنابل بالأرج النشوان،

بصدى شاعري غريب

من هتافات ضفدعة في الدجى النعسان

يملأ الليل والغدران

صوتها المتراخي الرتيب

• • •

ذلك الصوت، صوتك سوف يؤوب

لحياتي، لسمع المساء

سيؤوب وأسمع فيه غناء

قمري العذوبة فيه صدى من ليالي المطر

من هدوء غصون الشجر

وهي تمتص سكرى، رحيق السماء

الرحيق الذي عطرته الغيوم

بالرؤى، بتحايا النجوم

• • •

سأجوب الوجود

وسأجمع ذرات صوتك من كل نبع برود

من جبال الشمال

حيث تهمس حتى الزنابق بالأغنيات

حيث يحكي الصنوبر للزمن الجوال

قصصا نابضات

بالشذى، قصصا عن غرام الظلال
بالسواقى، وعن أغنيات الذئاب
لمياه الينابيع فى ظلل الغابات
عن وقار المراعى وفلسفة الجدول المنساب
عن خروف يحس اكتئاباً عميق
ويقضى النهار
يقضم ألعشب والأفكار
مغرقا فى ضباب وجود سحيق

• • •

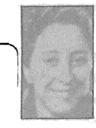
وسأجمع ذرات صوتك من ضحكات النعيم
فى مساء قديم
من أماسى دجلة يثقل أجواءه بالحنين
مرح الساهرين
يرشفون خرير المياه
وهى ترطم شاطئهم ، وضياء القمر
قمر الصيف يملأ جو المساء صور
والنسيم يمر كلمس شفاه
من بلاد أخر
ليلة شهرزادية الأجواء
فى دجاها الحنون
كل شئ يحس ويحلم حتى السكون
ويهيم بحب الضياء

• • •

وسأسمع صوتك حيث أكون
فى انفعال الطبيعة، فى لحظات الجنون

حين تثقل رجع الرعود
ألف أسطورة عن شباب الوجود
عن عصور تلاشت وعن أمم لن تعود
عن حكايات صبيان (عاد)
لصبايا (ثمود)
وأقاصيص غنت بها شهرزاد
ذلك الملك المجنون
فى ليالى الشتاء
وسأسمع صوتك كل مساء
حين يغفو الضياء
وتلوذ المتاعب بالأحلام
وينام الطموح تنام المنى والغرام
وتنام الحياة، ويبقى الزمان
ساهرا لا ينام
مثل صوتك، ملء الدجى الوسنان
صوتك السهران
فى حنينى العميق
صوتك الأبدى الذى لا ينام
فهو يبقى معى سهران
وأحس صداه الملون يملأ كل طريق
بالشذى بندى الألوان
صوتك المجهول
أنا أدركت - يا فرحتا - سره المعسول
أنا أدركته أنا وحدى وصمت الزمان

محمد بريرى



الصوت الغاضب في ديوان نازك الملائكة

رغم استغراق شاعرتنا الكبيرة **نازك الملائكة** فيما يبدو تأملات مثالية حالمة، فى عدد غير قليل من قصائدها، ورغم شيوع نبرة الحزن الهادئ والشجن المحلّق، فإن صرخة من الغضب والاحتجاج تتخلّل ديوانها كله. يبدو ديوان شاعرتنا الرائدة، على هذا، مثل فضاء فسيح تشيع فيه أنغام هامسة، يقطعها بين حين وآخر عزف حاد هادر، تتردّد أصداؤها فى جنبات هذا الفضاء المتسع.

وسوف أحاول فى الصفحات التالية تتبّع هذا الصوت الهادر متلمساً بعض تجلياته وخصائصه، من خلال النظر فى معجم شاعرتنا الحافل، كما سنتبين، بما يدلّ على معانى الغضب والرفض.

يظهر صوت شاعرتنا الهادر فى شغفها الواضح بمعجم الغضب والثورة والجنون والانفجار والتشظى، وغيرها من كلمات تنتسب إلى مجال دلالى بعينه يزكّى معنى الاحتجاج والرفض. كأن شاعرتنا، من خلال هذا المعجم المحرق، تسعى إلى نقض الوجود. حين تحبّ الذات الشعرية فإنها تحب بجنون، وحين تكره فإنها تكره بجنون أيضاً، بحيث يصبح الجنون ذاته، بما يتضمنه من معنى الانخلاع النهائى هو هدفها الكبير. فى قصيدة «صراع»(1) تبدأ قائلة:

أحب أحب فقلبى جنون

وسورة حب عميق المدى

بيد أن سورة الحب ها هنا ما تلبث أن تتمخض عن سورة مقت، وذلك حين تذكر الكره قائلة:

وأكره .. أكره .. قلبى لهيب

وسورة مقت كبير كبير

إن إضافة «سورة» إلى الحب مرة وإلى المقت مرة أخرى يدل على شغف الأنا، لا بالحب ولا بالكره، وإنما بالسورة، ففى هذه الكلمة تعبير عن معنى الحدة التى سيطرت على الأنا. لهذا يستوى فى هذا الشعر الحب والكره، فالأول شقاء، والثانى ألم:

أحب وأكره .. حبى شقاء

أحب وأكره .. كرهى ألم

تسعى الذات إلى الانعتاق من أسر المنطق المألوف، فى محاولة مستميتة لتقويض النظام السائد، وهدم الموازين المستقرّة، فعيون الذات الشاعرة تحب الدموع، ويحبّذ قلبها أن يُطعن، كما أنها مجّت الظلام والنور جميعاً:

منحت عيوناً تحب الدموع

وقلباً يحبذ أن يطعنا

وروحاً تعثر فيما يريد

فمجّ الظلام وعاف السنا

إن اكتساح الوجود الراسخ، هو ما يهم الأنا، ويستوى حينئذ أن يكون موضوع هذا الاكتساح الحب أو الكره، الموت أو الحياة، الضحك أو البكاء، لأن شكل هذا الإحساس بالاكتساح أهم من مضمونه، ومن هنا كانت هذه المساواة بين المعانى المتناقضة. إن الجنون، الذى هتفت به الشاعرة فى افتتاح قصيدتها، هو هدفها النهائى وغايتها المنشودة، الجنون بما فيه من دلالة على نقض الوجود المنطقى العاقل. إن منطق الأنا الشعرية الخاص يدفعها فى النهاية إلى التساؤل عن مضمون الحب والكره، ومضمون البكاء والضحك، ومضمون الرغبة والنفور، مما ينتهى بها إلى الإقرار بأن حياتها جنون وصراع رهيب:

أحب وأكره .. ماذا أحب

وأكره؟ أى شعور عجيب؟

وأبكى وأضحك، ماذا ترى

يثير بكائى وضحكى الغريب؟

أريد وأنفر، أى جنون

حياتى؟ أى صراع رهيب؟

لماذا أغنى؟ لماذا أعيش؟

منذا أصارعه؟ من يجيب؟

ويلاحظ فى هذه الأبيات أن الشاعرة تكاد تحاكى خطاب الجنون، فالبيتان الأوّلان، على وجه الخصوص، يذكراننا بالشخص المجنون الذى يعقب ضحكه بكاؤه دون سبب مفهوم. وإذا كانت الشاعرة لا تجد فى النهاية من تصارعه، فلأن صراعها يتسم بسمة اللا معقول. إن الصراع بين طرفين يقتضى اتفاقاً ضمنياً على موضوع الصراع، أما الذات فى هذا الشعر فتفتقد هذا الحد الأدنى من الاتفاق لأنها منساقة وراء منطق الجنون، بوصفه انخلاعاً لا رجعة فيه عن المنطق الجارى.

لكن جنون شاعرتنا ناتج عن رحلة من التعالى والسموّ بحيث أصبحت الذات المتعالية لا ترى فى الوجود إلا عالماً من التراب والدود، فتحوّلت الذات، من ثم، إلى ربٍ كئيب، لأنه رب هذا التراب والدود. تنظر الذات إلى الوجود من علٍ:

أحّدق من قمّتى، فى الثرى

فيضحكنى دوده الناخر

واضحك ضحكة رب كئيب

تمرّد مخلوقه الكافر

أن هذا العالم متمرّد لأنه لا يرضى هذا الرب المتعالى. لقد آلت الذات من فرط تعاليها إلى إله غاضب يعيش على القمة وحيداً، وقد أصابته الكآبة من جرّاء تحديقه فى كون ملؤه التراب والدود.

تحمل هذه النظرة المترفعة آثاراً «نيتشوية» لا يخطئها النظر، وبخاصة حين نضم إلى ما سبق، كلام الشاعرة عن العبيد، ولطالما حدثنا «نيتشه» عن النزعة الاستسلامية، وعن الميل الانسانى إلى الخضوع، وسمّى ذلك كله باسم اخلاق العبيد. تقول نازك الملائكة فيما يشبه ترجمة شعرية لفكرة نيتشة، فى قصيدة أخرى(٢):

ولمن أرسل هذى الأغنيات

وحوالىّ عبيد وضحايا

ان الذات لا تعاين فى البشر إلا جثثا، أو عبيداً يرسفون فى الأغلال، فأنّى لها أن تعيش بينهم:

لا أريد العيش فى وادى العبيد

بين أموات.. وان لم يدفنوا

جثث ترسف فى أسر القيود

وتماثيل احتوتها الأعين

آدميون ولكن كالقرود

إن الخضوع لموقف واحد ثابت هو عند الشاعرة أحد علامات العبودية والاستسلام، وهذا سرّ ولعها بالانتقال الحرّ بين المتناقضات الوجودية الكبرى. تكره شاعرتنا الثبات عند رؤية واحدة للموضوع الواحد، ولذلك يشيع فى ديوانها اتخاذ موقف متناقض من الموضوع المعين، وذلك على سبيل المثال، ما تعبر عنه فى قولها:

أحب السماء ولون النجوم

وأمقتها كل فجر جديد(٣)

تسعى الأنا إلى حلّ المنطق الذى يؤسس رؤية واحدة. لهذا كان السكون والثبات والجمود وما يجرى مجراها محلّ كراهية الذات. فى قصيدة خرافات(٤) ينال السكون نصيبه من هجاء الشاعرة:

قالوا السكون

أسطورة حمقاء جاء بها جماد

يصغى بأذنيه ويترك روحه تحت الرماد

لم يسمع الصرخات يرسلها السياج

وقصاص الورق الممزّق فى الخرائب والغبار

ومقاعد الغرف القديمة، والزجاج

غطاه نسج العنكبوت، ومعطف فوق الجدار

لقد ضمّت هذه الأبيات، إلى جانب السكون، الجماد والرماد، مكثفة الإحساس بالثبات، وكلمة الرماد، على وجه الخصوص، تدلّ عند الشاعرة فى سياقات أخرى عديدة، على معانى الخمود والانطفاء والعقم. فى هذه القصيدة تتحول ثوابت التفكير البشرى فى الحياة والأمل والنعيم والشباب والخلود، إلى مجرّد خرافات لا تستحق من الأنا إلا الإدانة والأزدراء.

فى هذا السياق نفهم، بمنطق الشعر، لماذا حملت

نازك الملائكة على الشيوعيين. لقد حملت عليهم، لا بسبب مضمون أفكارهم، بل بسبب ميلهم إلى تثبيت المواقف فى مصطلحات ينقلها بعضهم عن بعض، فيصبحون حسب منطق شاعرتنا «آدميون ولكن كالقرود». لقد جسدت شاعرتنا رؤيتها الساخرة فى تبنى بعض المصطلحات الشائعة فى كلام الشيوعيين، من مثل رفيق، ومؤامرة، وعملاء، ورجعية، بحيث بدا الشيوعيين كالقرود ، يقلد بعضهم بعضا:

إذا نزل الليل هذى الروابى فقم يا رفيق

نراقبه من ثقوب الدجى فى السكون العميق

لعل الظلام يعد مؤامرة فى الخفاء

ويحبكها مع ضوء النجوم وصمت السماء

فهذى الروابى وذاك الطريق

وهذا الدّجى، كلهم عملاء(٥)

ويلاحظ فى هذا الشعر المفارقة الساخرة بين جدية الحديث عن المؤامرات والرجعية والعملاء من جهة، وتوهم أن عناصر الطبيعة من ليل ونجوم وروابى تحيك مؤامرة.

ولا أظن أن سخرية *نازك الملائكة* تتوجه إلى التفكير الشيوعى بقدر ما تتوجه إلى تجمّد هذا الفكر فى ثوابت بعينها تحدّد رؤية العالم فى نطاق بعينه لا تتجاوزه، وعندئذ يتحول التفكير إلى نوع من الالية المحضة، فيفقد حيويته، ويصبح أصحابه آدميين شكلاً، قروداً مضموناً.

إن انجذاب الأنا إلى مناهضة كل ما هو ثابت مستقر يدفعها إلى الشغف بمخالفة قوانين الناس، فتسير فى اتجاه معاكس لهم:

أنا لا أهوى

ما يحب الناس

فإذا دوّى

فى دمى إحساس

سرت لا ألوى

سرت خلف الصوت

فغدا يطوى

فجر عمرى الموت(٦)

تكره الذات مقاييس الآخرين، ولا تعبأ إلا بأحاسيسها:

بل أنا آفاق

من شعور عنيف

وأنا أعماق

من خضم مخيف

ويظهر فى هذه القصيدة ولع شاعرتنا الكبيرة بمعجم الأعاصير والعواطف والشظايا والنار والتحدّى، وهذا كله تعبير عن غضب يسعى إلى اكتساح الثوابت وزلزلة الركود:

فى دمى إعصار

عاصف بالجمود

وشظايا نار

تتحدّى الركود

وتتحلل الذات الشعرية من أسر العقل لأنه لا يسيغ الانفجار الذى تدين له الذات بالولاء:

إن يك العقل

يمقت الانفجار

فأنا حل

منه .. يالعار

ولقد سارت الذات الشاعرة الشوط إلى آخره، فبلغ بها الشغف بمخالفة الآخرين وثوابتهم، إن أعلنت ولاءها للإثم والشرّ والنكران والجحود فى مواجهة الخير والعقل والإيمان:

كل قلبى شك

فى معانى الخير

فكرة تضحك

أنا أهوى الشر

إن يك الجسم

من تراب حقير

فأنا إثم ..

أنا لست أثير

وكان ختام هذه القصيدة هو قولها:

إن يك الإيمان

هو هذا الجمود

فأنا نكران

أنا كلى جحود

إن الوقوع فى محبة الإثم والشر، بوصفهما تحديين للقيم الشائعة، أمر أصيل فى الشعر العربى، عبر عنه باقتدار شعر بشار وأبى نواس ومن لف لفهما، وقبلهما فى صدر الإسلام عبر أبو مِحْجَنْ الثقفى عن تعلقه بالإثم قائلا:

ألا سقنى يا صاح خمراً فإننى

بما أنزل الرحمن فى الخمر عالم

وجُدْ لى بها صرفاً لأزداد مأثما

ففى شربها صرفاً تتم المآثم

غير أن الإثم الذى يتغنى به الشعراء ليس إلاّ حالة شعورية أو جودية يسعون من خلالها إلى تحليل ثوابت التفكير، وتدمير النظم العقلية التى ران عليها الخمود، وغابت عنها توقدات الروح. إن شاعرتنا تكره الإيمان إذا كان «هو هذا الجمود»، وعندئذ تتحول الذات إلى تجسيد لمعنى النكران والجحود، فى تعبير «أنا نكران» تحاول الذات أن تتماهى مع هذا النكران، كما أن الشاعرة ثنّت على هذا التعبير بقولها «أنا كلى جحود» فلا يصبح ثم سبيل إلى فصل الذات عن هذين المعنيين؛ النكران والجحود.

إن من ينظر فى تطور تجربة نازك الملائكة الشعرية يلحظ بوضوح هذا التحوّل من الأغانى الرومانسية الهادئة إلى هذا الغضب والرفض. فى مثل هذا الشعر لا تتأمل نازك الملائكة ولا تتألم بقدر ما تصبح داعية إلى الانفجار والجنون وتدمير ثوابت هذا العالم. وفى مثل هذه القصائد تتجلّى نبرة الغضب فى صوتها الشعرى

من خلال العكوف على معجم متفجر، حتى إن السعادة نفسها تتلّون بلون الجنون. تشارف الذات يوتوبيا فتقول:

وأحسست في قعر روحي جنونا

وشوقاً عميقاً كبحر عميق

وفي لحظة اقتراب أخرى من يوتوبيا تقول:

أحدّق في نشوة لا تحدّ

أكاد أجنّ .. أكاد أطير(٧)

إن استخدام الشاعرة لتعبير «قعر روحي» يشي برغبة الذات في أن يتجذر الجنون فيها. وفي البيت الثاني ترتبط النشوة بالجنون، ويأتي قول الشاعرة «أكاد أطير» متسقاً مع الرغبة العارمة في مفارقة الأرض والانعتاق منها، لأن هذه الأرض هي مسكن الناس، والذات، وقد اغتربت اغتراباً نهائياً تسعى إلى نسيان بشريتها:

روحي لا تعشق أن

تحيا مثل الناس

أنا أحيانا أنسى

بشرية إحساسي

تتجاوز الذات الشاعرة الآخر متخطية مسلماته، فتؤول إلى كائن عصي على الفهم:

دعني في إحساسي المكبوت

لا تسأل عن ألغاز غموضي وسكوتي(٨)

تتسع آفاق الأنا اتساعاً لا نهائياً، فلا يستطيع الآخر «الأنت» الإلمام به، وبهذا يتحول الآخر إلى جحيم، كما يقول الوجوديون، لأنه يصدم الأنا بمحدوديته:

حتى حبك .. حتى آفاقك تؤذيني

فأنا روح أسبح كالطيف المفتون

ان «الأنت» بالقياس إلى الأنا جثة ميتة، سقطت، فلم يبق إلا الأنا وحيدة:

إذ ذاك يحسك روحي بعض الأموات

ما سمى أنت هوى، لم تبق سوى ذاتي

تسعى الأنا إلى العلو الدائم، وتفضل أن تظل في حالة صيرورة مستمرة، دون تحقق كامل، رافضةً أن تأخذ شكلا ثابتاً أو لونا محددا، ومن هنا كانت حالة التساؤل المستمر دليلاً على رغبة عميقة في عدم الاستقرار، وعدم التشكّل والتحديد:

في روحي أبحث عن شيء أتذكره

أتذكر، لا أدري ماذا؟ ماذا كانا؟

شيء لا شكل يحدّده .. لا ألوانا

لهذا كله تستعصي هذه الذات على فهم الآخر:

فافهمني إن فهم الليل، افهم حسّي

والمسني، إن لمس النجم، المس نفسي

على أننا ينبغي أن نتذكر دائما أن يوتوبيا نازك الملائكة، ليست يوتوبيا السلام الساكن، ليست يوتوبيا الوداعة أو الاستكانة، إنها يوتوبيا الغضب والانفجار في

وجه العالم الجامد المغرق فى الاستقرار والاستكانة، ولهذا كان بحثها عن الجمال ملتبساً بالدعوة للانفجار، لا تستنيم الأنا للجمال الوديع الساكن بل تعشق الجمال المنفجر:

تفجرى ياعيون

بالماء، بالأشعة الذائبة

تفجّرى بالضوء، بالألوان، فوق القرية الشاحبة

فى ذلك الوادى المغشىّ بالدجى

والسكون تفجرى باللحون[9]

يتبدّى الجمال فى هذه القصيدة كما لو كان أسيرا مكبلاً بحيث لاينال إلا عن طريق تحطيم ما يحجبه عن الظهور. إن الأضواء، والألوان والأشعة والألحان تبدو كما لو كانت أسيرة فى قمقم مما أدّى بالشاعرة إلى الهتاف بالانفجار. لا ينفصل الوعى الشعرى بالجمال المتفجّر، عن الوعى بالحياة والرغبة فى الثورة على القبور:

تفجّرى يامياه

تفجرى فوق قبور البشر

أن الدعوة إلى تفجير المياه فوق قبور البشر يذكرنا بقصيدة أخرى عنوانها «قبر ينفجر»(١٠)، وفيها تعلن الذات ثورتها على الموت وتمرّدها عليه، معلنة تابيها على القبر والموت:

ناديت أكداس الرمال : تفجّرى

لن تدفنى جسدى النقىّ الثائرا

وهتفت ياروح الممات : تمزّقى

لن تحبسى قلبى الجرىء السافرا

وتمضى شاعرتنا فى غضبها على الموت حاشدة القصيدة بمعجم الهدير والنار والإعصار والغضب والحريق والتمزق:

لم تفهمى روحى وخلتِ سكونه

موتاً ولم يبلغك رجع هديره

....

ما نفع أكداس التراب جميعها

الآن ينفجر التراب الغاصب

....

الآن ينفجران ناراً حية

ويسابق الإعصار روحى الصاخب

....

هذى العروق حذار من فورانها

فغدا سيصرخ فى المدى إعصارها

ان الموت فى هذه القصيدة وفى غيرها من قصائد نازك الملائكة مجاز، أو رمز يدل على حالة السكون الكامل، أو الثبات المطلق، وهو ما تصب عليه جام غضبها. إنها، لذلك، تهيب بالآخر «الأنت» أن يتمرد على الموت/ السكون والثبات، وتحرضه على الثورة:

فاغضب على الموت اللعين

إني مللت الميتين(١١)

وكانت قبل ذلك قد وجهت إلى هذا «الأنت» صرخة داعية إياه أن يكون نارا ولظىً، ان يكون مشبوبا حارقاً، أن يوقظ النار داخله:

اغضب، أحبك غاضبا متمرّدا

في ثورة مشبوبة، وتمزّق

أبغضت نوم النار فيك، فكن لظىً

كن عرق شوق صارخ متحرّق

إن الشاعرة تعلن في موضع آخر «النار شرعي لا الجمود». أما الصبر، الذي يدعو له العقلاء، فهو على حد تعبيرها «فضيلة الأموات». إن الثبات على حالة واحدة يستنفر غضب الذات، حتى لو كانت هذه الحالة ضحكاً دائما او ربيعاً خالداً. إن الشاعرة تفضل، التقلّب بين البرد والدفء، بين التقطيب والضحك:

قطّب، سئمتك ضاحكا، إن الربى

برد ودفء، لا ربيع خالد

ومما يلاحظ أن الآخر الساكن الوديع هو ذات مذكرة. ويبدو أن الذكورة ترتبط في الوعي الشعري عند شاعرتنا بمعاني الثبات والجمود والاستكانة، فهي تحرّضه على التمرّد والتخلي عن تلك الحالة الواحدة. لكن هل يستجيب آدم إلى تحريض حواء؟ هل يخرج عن ايديولوجية الثبات، ويتبنّى معها ايديولوجية الحركة؟ تجيب قصيدة أخرى على هذا التساؤل حين تجعل من آدم ثلجاً ومن حواء ناراً:

واذا ما رحتَ تؤنبني، هل انسحب؟

هل يقبل ثلج عتابك قلبي الملتهب؟

أترى أتقبل؟ لا أغضب؟ لا اضطرب؟

لا، بل سأثور عليك .. سيأكلني الغضب(١٢)

وتنهي نازك الملائكة هذه القصيدة قائلةً:

آدم مثل الثلج، وحواء نارية

أما الثلج فلم يكن مجرّد تشبيه عارض، بل إنه رمز الموت والعقم والجمود كما يظهر في سياقات أخرى:

حينما تدفن الثلوج حقول القمح...

....

واذا أذبل الجليد زهور اللوز...

....

وتموت الأزهار في قبضة الثلج...

أما النار فقد رأينا دلالتها فيما سبق.

أن معاني الركود والجمود والموت تقتنصها الشاعرة في الثلج والجليد والرماد، غالباً، على حين أن معاني الغضب والتمرّد تتجسد في المجال الدلالي للنار والشظى واللهيب وما إليها. ثنائية آدم وحواء هي إذن ثنائية الثلج والجليد والرماد من جهة، والنار واللهيب والشظايا من جهة أخرى.

تتحدث نازك الملائكة في إحدى قصائدها إلى النار حديثاً حميماً، تنعقد فيه الصداقة بينهما. وهي تقول في تقديمها لتلك القصيدة «كتبت الشاعرة هذه القصيدة عندما ألقت بمذكراتها إلى النار». وهي إذ تفعل، تلقي

بجزء من ذاتها إلى النار، فيما يشبه محاولة رمزية لصهر الذات فى هذا اللهيب. لا تسعى الذات إلى تدمير نفسها بقدر ما تسعد برؤية اللهيب، فهى لا تطيق رؤية الموقد الذاوى، الذى تصفه بأنه رهيب:

أيها النار الهبى فى الموقد الزاوى الرهيب

وخذى من فتنة الذكرى غذاء للهيب[13]

لم يكن تقديم الذات للنار انتحاراً أو قتلاً للنفس، بل كان إحياء للنار.

بعد أن رأينا من خلال بعض النصوص دلالة النار والثلج، يصبح انصهار الذات الأنثوية فى النار وجمود الذات الذكرية فى الثلج صياغة نهائية حين قالت الشاعرة «آدم مثل الثلج وحواء نارية». لقد اقتنصت نازك الملائكة فى كلمتى آدم وحواء المعنى العام للذكورة والأنوثة، وهى لا تعنى بهما، بالطبع، رجلاً بعينه أو امرأة بعينها، بل تعنى الأنثى فى مواجهة «مؤسسة» الرجل، وهى مؤسسة تتسم بالجمود والسكون والثبات.

ولقد جسدت شاعرتنا هذا الموقف «المؤسسى» فى قصيدة «غسلاً للعار»[14] حين جعلت رؤية الرجال للعار رؤية ثابتة، جامدة. أن الرجال يقتلون الإناث غسلاً للعار، وتجرى شاعرتنا على لسان إناث القرية أنشودة حزينة فى نهاية قصيدتها، تختتم هكذا:

لا بسمة، لا فرحة، لا لفتة، فالمدية

ترقبنا فى قبضة والدنا وأخينا

لا يرى الذكور ممثلين فى «والدنا وأخينا» للعار إلا معنى واحداً يؤدى بهم إلى قتل الأنثى باسم الشرف أو الدين. لكنهم بعد أن يؤدوا هذا الطقس يذهبون للحانة طلباً للمتعة:

يارب الحانة، أين الخمر وأين الكاس

ناد الغانية الكسلى العاطرة الأنفاس

أفدى عينيها بالقرآن وبالأقدار

يضحى الذكور بالقرآن وبالأقدار طلبا للمتعة الجسدية، ولا يرون بأساً فى إتيان ما قتلوا الأنثى من أجله، غسلاً للعار. لا يرى الرجال عاراً فى هذا النفاق، ولا يرون عاراً فى التضحية بالقرآن. إن إحساسهم بالذنب يجد متنفساً فى قتل الأنثى، وهم إذ يفعلون ذلك يتخلصون من إحساسهم بالعار:

املأ كاسك ياجزار

وعلى المقتولة غسل العار

أن تثبيت معنى العار يتيح للرجال أمرين؛ فهو من جهة يريحهم من البحث عن معنى العار، ومن جهة أخرى يتيح لهم اتيان العار بضمير مستريح. إن مؤسسة الرجل تسعى إلى استقرار معنى العار، لأنه فيه حماية وتأميناً لهم. ادّى الرجال واجبهم على أكمل وجه حين قتلوا الأنثى غسلاً للعار، ولا يضيرهم بعد ذلك ان يفعلوا ما شاءوا.

ويتخذ جمود الذكر مظهراً آخر فى قصيدة «مشغول فى آذار»(١٥) حيث يعتصم الرجل بمكتبه البارد الخالى من الأحلام، ويغلق أبوابه دون المواويل:

على مكتبك البارد تنكب بلا أحلام

وتسرق روحك الأرقام

وعند رتاجك المسدود ترتدّ المواويل

وقد أضحك، قد أبكي، وأسهر في الدجى وأنام

سواء .. أنت مشغول

إن الرجل لا يملك أحلاماً، فهو أسير موقف واحد جامد، إنه لا يجارى الأنثى فى تقلبها بين الضحك والبكاء، أو بين السهر والنوم.

فالأشياء كلها عنده (سواء). إن الوجود المستوى الثابت هو جوهر الذكر، على حين ان التقلّب بين المتناقضات هو جوهر الأنثى.

ويلوذ الذكر، فى قصيدة اخرى، ساخرة أيضا، بتعبير «إن شاء الله» الذى أحاله الاستعمال الجارى إلى أداة للتأجيل وتجميد المواقف والسكون:

وسألت حبيبى أن ألقاه

فتطلّع فىّ وقال، أجل، ان شاء الله[16]

يصرّ الأنت الذكر على سكونه معتصماً بكلمة «إن شاء الله، ولا يجارى الأنا الأنثى فى تنوعها الخصب:

(ان شاء الله) رؤى اغنية طافحة وندى وصلاة

(ان شاء الله) تسابيح وصدى أجراس

....

(ان شاء الله) تفجر أعياد وحياة

....

(ان شاء الله) وسحّت أمطار ثرة

(ان شاء الله) وجاش البحر وأعطانا

(ان شاء الله) وألف يد مرّت وتيقظ ألف وتر

تجابه الذات الآخر بآلاف الأيدى وآلاف الأعياد، كما تجابهه بالأمطار الثرة وعطايا البحر ورؤى الاغانى والصلاوات والتسابيح والأجراس، لكن هذا كله يصطدم بتعبير إن شاء الله، فلا تجد الذات مفرّاً من أن تجعل من هذا التعبير اسماً لهذا الأنت فتسأله فى سخرية مريرة:

فمتى يشرق لى فجرك يا (ان شاء الله)؟

إن موقف الأنا من مؤسسة الرجل له جذور أقدم من ذلك فى ديوان شاعرتنا، فهى فى بحثها عن السعادة فى مطولتها «مأساة الحياة»[17] تذهب إلى الرهبان فى ديرهم علها تجد عندهم بغيتها؛ بيد أنها لا تظفر فى الدير إلا بالسكون:

حيث لا زهر لا عرائس لا أشجار لا شىء غى هذا السكون

لا جديد فيه سوى موت حىٍّ

من بنيه ما بين حين وحين

أما حياة الرهبان فهى:

ليس الا عمر يمرّ حزيناً

يتهاوى كآبة وسكونا

أن الدير هو عالم الثبات والسكون والموت. ولقد يقال ان عالم الرهبنة ليس وقفاً على الرجال، فكما يوجد رهبان توجد راهبات، غير أن شاعرتنا تنفى عن الأنثى هذا السكون الميت، مما دفعها، من حيث تدرى أو من حيث لا تدرى، إلى ذكر تاييس، التى اغوت الراهب وأضلته، ثم لاذت بقمة السماء:

اسم تاييس لم يزل يمــلأ الكون، فــأين الذى أضلّته خطاه

مــانسينا غواية الراهب المسكين فى حبهــا وكيف هداها

ياله بائساً سما بابنة الإثم إلى قمة السماء وتاها

وفى صياغتها الثالثة لنفس المطولة التى أطلقت عليها عنوان «أغنية للإنسان»(١٨) تقول عن تاييس:

واسم تاييس لم يزل فى شفـاه الريح يتلى على الوجود اللاهى

رمــز قلبٍ ممزّق بين صــوتين: نداء الهــوى وصوت الله

أن تاييس، فى الرؤية الشـعـرية، مـخلوق حـيـوى، تصـارع ولا ترضى الاسـتكانة إلى الموقف الهـروبى المنسـحب الذى يتـخـذه الرهبـان حين يدعـون السكينة والتحرّر من آثام البشر:

عجباً ما سمعت، هنا شوق ونار وأعين مفتونة

وهوى قيدوه عطشان محرورا، فـأين السلام؟ أين السكينة؟

أما فى صياغتها الثانية لنفس القصيدة فإن الشاعرة افسـحت مـجـالا أكبـر لتـاييس، بل جـعلت لهـا أنشـودة سمتها «أنشودة تاييس» حيث أحالتها إلى كائن شعرى يمتلىء حياة وفتنة فتقول على لسانها:

من خيوط الضوء أرديتى

ومن الأزهار ألوانى

والهوى المبهور فى شفتى

عصرته كف شيطان(١٩)

إن تاييس مكمن المتناقضات، فهى تقول متحدثةعن شفاهها:

إنها إن شئت سكين

وإذا شئت رقى فتنة

كما تقول عن ذراعيها:

وذراعاى على أفانين

فيهما النشوة واللعنة

ثم تقول فى ختام أنشودتها:

راهب الأمس أنساه

كيف أشعلت أحاسيسه

ما حياة الدير، ما الله؟

إن أنا أصبحت تاييسه

وهوى فى ركب من تاهوا

وهبطت الخلد قديسه

من الجلىّ ان الشاعرة تحتفى بالأنثى «تاييس» التى تتفجر بالمتناقضات ولهذا كتب لها الانتصار أما الراهب الذى يرتبط بالموقف الساكن الثابت فقد انهزم وكتب عليه التيه.

إن تذكر «تاييس» فى سياق الحديث عن الرهبان لم يجىء مصادفة، بل كان ذا صلة قوية بما أشرت إليه فيما سبق من أن الذات التى ينطوى عليهـا ديوان شـاعرتنا،

ذات انثوية نارية. لقد رأينا فيما سبق عشق هذه الذات للإثم والجحود والنكران، إنها ذات تسعى للتناقض وتأبى الخضوع لموقف واحد ثابت، بل تتحرك فى حرية بين الحالة الوجودية وضدّها. وهذا بالقطع، ما ميز «تاييس» التى اختلفت عن الراهب الذكر. إنه اختلاف يوازى اختلاف «الأنا» الشعرية عن نظيرها الذكر.

ذكرت فى البداية أن صوت الغضب، الذى تتبّعت فى هذه الصفحات بعض تجلياته، يمثل نغمة حادة تتردد أصدؤها فى ديوان شاعرتنا الكبيرة الذى تسيطر عليه نغمة الشجن الهادىء بيد انه ينبغى علينا الا نعزل بين النغمتين، لأننا حين نستمع إلى مقطوعة موسيقية لا نتلقى كل نغم على حدة، بل نتلقى تفاعل الأنغام والأصوات. أريد أن أصل من وراء ذلك إلى القول بأن الشجن الرومانسى لشاعرتنا، ينبغى ان يقرأ فى ضوء تفاعله مع صوت الغضب، وعندئذ قد نتخلّى عن بعض الأحكام التى كانت تطلق على شعر نازك الملائكة.

الهوامش:

(١) ديوان نازك الملائكة، بيروت دار العودة، ١٩٧١، المجلد الثانى ص ٤٨.

(٢) نفسه، المجلد الأول ص ٥١.

(٣) نفسه، المجلد الثانى ص ٥١.

(٤) نفسه، المجلد الثانى ٨٢.

(٣) نفسه، المجلد الثانى ص ٥١.

(٤) نفسه، المجلد الثانى ٨٢.

(٥) نفسه، المجلد الثانى ٥٧٠.

(٦) نفسه، المجلد الثانى ٨٨.

(٧) نفسه، المجلد الثانى ٤٢.

(٨) نفسه، المجلد الثانى ٩٦.

(٩) نفسه، المجلد الثانى ١٥٢.

(١٠) نفسه، المجلد الثانى ١٦٥.

(١١) نفسه، المجلد الثانى ٤٠٧.

(١٢) نفسه، المجلد الثانى ٤٨٧.

(١٣) نفسه، المجلد الثانى ٤٨٦.

(١٤) نفسه، المجلد الثانى ٣٥٣.

(١٥) نفسه، المجلد الثانى ٤٧٤.

(١٦) نفسه، المجلد الثانى ٥١٣.

(١٧) نفسه، المجلد الثانى ١٩.

(١٨) نفسه، المجلد الثانى ٢٤١.

(١٩) نفسه، المجلد الثانى ٣٥٠.



ديزى الأمير



ذكريات عن عاشقة الليل

اعرف نازك الملائكة منذ فترة الصبا الأولى البعيدة. كانت اختها إحسان صديقتى ومن خلالها تعرفت على نازك وبمرورالأيام تقاربنا ولا تزال نازك، أطال الله فى عمرها، صديقة مقربة جدا.

نازك إنسانة يندر وجود شخص مثلها. إنها حالة إنسانية خاصة من حيث الوفاء والمحبة والعطاء والثقافة والصراحة والفكر والموهبة، سبقت عصرها فلا أعرف فتاة عراقية بصورة خاصة أو عربية بصورة عامة تملك من الحس القومى العربى ماتحمله نازك دون التفكير فى أى مردود شخصى.

شاعرة الوطن العربى الأولى. ولست أنا من يقيّم هذه الأمور لأنها كانت ولا تزال وسوف تبقى، الشاعرة الأهم ولم تظهر فى المجتمع العربى حتى الآن أية شاعرة مكانتها كمكانة نازك.

وهى أول شاعرة فى عهدنا تكتب ديواناً فيه شعر عاطفى (ديوان عاشقة الليل) فيه جراة نظيفة صادقة فى الإعلان عن عواطف فتاة نقية طاهرة مشهورة. هذه الإنسانة العميقة الثقافة رائدة الشعر الحديث تملك صفاء نفسيًا كالأطفال ونضوجًا عقليًا كالحكماء، ووفاء وصراحة وطيبة كما نريد للإنسان أن يكون.

كنا نلتقى، هى وأختها إحسان وشقيقتى نعمت وأنا، أسبوعياً فى يوم وساعة حددناها، واللقاء كان على شاطئ دجلة وعلى أحد المقاعد الخشبية الممتدة على طول جرف الشط. لم يكن يوقفنا عن ذاك الاجتماع الأسبوعى غير سوء الطقس. فى تلك الجلسات، نستعرض ما قرأنا ونناقشه ونتبادل الآراء. ننقد ونفلسف على قدر طاقتنا مفاهيم الحياة وتقبل الإنسان لها (ومعاناته). وأضحك

الآن حين أذكر كلمة معاناة. فأية معاناة كانت تمر علينا ونحن لا نعرف الحياة إلا من خلال القراءة وكانت نازك طبعاً أكثر منا دراية بتفهم ما نقرأ وكذلك كنا نجتمع لنمضى النهار بطوله فى أحد البيتين دون تحديد مواعيد ثابتة لذلك بل نترك ذلك إلى ظروف ما نحن عليه وحاجتنا إلى الحوار.

وكان المجتمع العراقى ينقسم إلى عالمين،عالم الرجال وعالم النساء وفق وجود عالم مختلط بين الجنسين ولم يخالف هذا الوضع إلا قليل من الفتيات اللاتى دفعن من شخصهن ضريبة يصعب نسيانها أو يغض الطرف عنها من قبل المجتمع فالفتاة المحافظة كانت محترمة معززة مكرمة فى مجتمع لا يحترم (الخفيفات) كما كانت تسمى الفتيات اللاتى تخطين الحدود المرسومة لتحركات الفتيات.

اجتماعنا على شاطئ النهر كان تحدياً للآخرين فالاجتماعات فى البيوت هى الشائعة ولأن اجتماعنا (النهرى) لم يدر يوماً عن أقاويل أو نميمة أو اغتياب، بقى الاحترام مرافقاً لنا وعلى كل فهذه الأمور لم نحس



نازك الملائكة

يوما بوجودها لأننا لم نخالط فتيات هذا النوع من النفسية.

ومرت السنوات ودخلت نازك الجامعة ثم تلتها أختى وبعدها دخلنا الجامعة، إحسان وأنا.وحينما أصدرت نازك ديوانها «عاشقة الليل» وفيه شعر عاطفى لم نسألها أبدا إذا كان ذاك حباً أم تغزلا بالحب احترمنا خصوصياتها، ولم يفعل جمهور قرائها ذلك. مرت سنوات أخرى وتخرجت نازك من الجامعة ثم سافرت إلى إنكلترا للحصول على الدكتوراه ولكنها لم تتحمل وحشة الغربة فاكتفت بالماجستير.

كتبت لى نازك حينما كنت أدرس فى لندن ١٩٥٨ لتخفف عنى الشكوى من الإحساس بالغربة «أنا أراك مستوحشة ولكن الوحشة شىء لابد منه يا عزيزتى، كلنا أحسسنا بها عندما سافرنا وتغربنا.

ليتنى أحدثك عن القلق الذى عانيته أنا فى لندن ١٩٥٠. تصورى إننى لفرط وحشتى أصبت بالزائدة الدودية وأناواثقة حتى اليوم بأنها لم تلتهب إلا لأننى كنت مستوحشة خائفة فبالله عليك يا صديقتى، قاومى كل شعور بالوحشة واسحقيه سحقاً».

ثم تنصحني بزيارة الأماكن الأثرية والاستمتاع بالطبيعة الجميلة كان هذا بعد سفرى إلى البصرة لأسكن هناك، ومنذ ابتعادنا عن بعضنا ومكوث كل واحدة منا فى مدينة مغايرة بدأت المراسلات بيننا.

وخلال إقامتى فى البصرة كنت أغادرها لأصطاف فى لبنان أو أوروبا وأمر على بغداد فى الذهاب والإياب وفى طريق العودة أمكث فترة قصيرة فى بغداد التى كنت أعبدها وهنا يتاح لى اللقاء بالصديقات وعلى رأسهن نازك وإحسان. نهر دجلة كان ماؤه يخف فى أواخر الصيف وتظهر بقع من أرضه لتسمى (جزرة). كان سكان بغداد يستفيدون من انحسار الماء هذا ليبنوا (عشه) من الحصير على الجزرة ويمضون أوقاتاً للسباحة أو للاستمتاع بأن يكون الفرد محاطاً بالماء. كان لآل الملائكة (جزرة) جميلة نصل إليها من الشاطئ بأن نخوض الماء الضحل ونحمل معنا مأكلنا ومشربنا وبعض الأغطية.

كانت نازك تحمل معها عودها وحينما يحل عليها الطرب تحتضن عودها لتعزف وكانت أغنية (الظلم ده كان ليه) لعبدالوهاب من الأغنيات المفضلة لديها، أما من المغنيات فكانت ليلى مراد مطربتها المفضلة وكم سهرنا إلى مطلع الفجر فى تلك الجزرة ثم يأتى أهل نازك لينقلونا إلى البيت ليلاً أو صباحاً أو فجراً حسبما نكون قد أمضينا من وقت وسط دجله الجميل.

ولا أزال إلى حد الآن أطرب وتدمع عيناى عندما أتصور نازك تحتضن عودها وتغنى بصوتها العذب الحنون.

لم تكن نازك تأخذ الأمور على شكل هوايات بل إنها درست العود فى معهد الفنون الجميلة فى بغداد على يد الأستاذ الشريف محيى الدين وكذلك دخلت فرع التمثيل والمسرح لكثرة ما فى هذا الفرع من المواد التثقيفية كتاريخ المسرح والميثولوجى اليونانى وشكسبير وأعلام المسرح العالميين. درست القسم النظرى من المواد أما التطبيقى وهو التمثيل، فلم يجرؤ أحد أن يعرض الفكرة على نازك لأن الممثلات آنذاك وفى ذاك الماضى البعيد كانت لهن سمعة غير مريحة وليس كما هو الحال الآن فالممثلة فى العراق الآن موظفة محترمة فى الدولة وعدا ذلك فهى فنانة والفنان محترم جداً.

حينما أقارن بين تقاليد المجتمع العراقى ورفضه ونحن فى عهد الصبا وبين انفتاحه المعقول اليوم أحس كم ظُلمنا وقُمعنا.

بعد البصرة سافرت أنا إلى بريطانيا لأدرس اللغة الإنكليزية وكان هذا عذرًا بررت به بترى للسنة الدراسية وأنا مدرسة لا يحق لها أخذ اجازات أثناء شهور الدراسة. أما الأسباب الحقيقية لترك البصرة فهو الوضع السياسى السيئ الذى ساد العراق بعد ثورة ١٤ تموز وحكم عبدالكريم قاسم الذى قلب الأوضاع ولكن ليس إلى الأفضل ومع كل ابتعادى عن القضايا السياسية كان الضغط السياسى يقع على الجميع. تتجاذبهم الأحزاب للانتماء إليها وأنا بطبعى لا أحب الالتزام السياسى أحسه قيداً يكبل حريتى التى لا بديل لها فى حقوق الإنسان.

أما نازك فقد أعلنت عدم رضاها عن ذاك العهد وهى الملتزمة بالقومية العربية ولا ترى بديلاً لها خلاصاً

للإنسان العربى مما أثار سخط الجماعة صاحبة السيطرة على الحكم فى بغداد.

كتبت إحدى الصحف أنها تهدد نازك بالموت إذا استمرت على موقفها، فتركت العراق إلى لبنان وكذلك جئت أنا بعد أن زرت أميركا بعد إنكلترا انتظاراً لما سيطرأ من أحداث تعيدنى إلى العراق ولكن أميركا أوحشتنى وعرفت أننى لا أستطيع العيش إلا فى المحيط العربى.

وصلت بيروت وأنا لا أدرى ما هى المحطه التالية ولما كان أبى يسكن بيروت أنذاك فقد مكثت فى بُيته مع زوجته التى هى ليست أمى.

عدت إلى لقاء نازك الغالية وكان وجودها أمرا مهما بالنسبة لى.

سكنت نازك فى بانسيون فى رأس بيروت وكنا نلتقى دائماً وشكت لى من الغربة فهى وحدها وكل أهلها فى بغداد فحنت إلى البيت مع خوفها من العودة وما ينتظرها هناك.

اتذكر ولا يمكن أن أنسى ليلة رحيل نازك عن لبنان. ذهبت إلى البانسيون لمساعدتها فى أمور السفر وكانت متعبة خائفة لا تدرى إن كان قرارها بالعودة هو الأفضل.

فى تلك الليلة التى سهرت فيها مع نازك فى ذاك البانسيون المعروف رأيت نازك تجلب أكواماً من الأوراق تضعها فى المرحاض وتشعل النار فيها وحينما يحيلها الحريق إلى السواد تسحب السيفون عليها فتختفى وتنزل إلى حيث القاذورات .

كانت تلك الأوراق مذكراتها. رأيت بأم عينى نازك الملائكة الشاعرة الفضلى فى الوطن العربى ورائدة الشعر الحر والحداثة تحرق مذكراتها أمامى لتختفى إلى الأبد. فقد كانت نازك تخشى من وصول المذكرات إلى المسؤولين انذاك فى العراق لأنها كتبت فترة بقائها فى بيروت، ما دار فى هاجسها وهى بعيدة ولما حان وقت الاقتراب والعودة لم تدر ما تفعل بهذا الذى كتبته بيدها ويهدد حياتها.

واختفت معالم الذكريات. ولا أدرى إذا كانت نازك ستنزعج من بوحى بهذا العمل الذى قامت به أمامى ولكنى أرى أنه من صالحها لأنه يصور تماماً أهمية نازك الشاعرة العراقية كمواطنة عربية ملتزمة بقوميتها ولا أمر آخر يهمها كفتاة جميلة رشيقة أنيقه لبقة مثقفة مبدعة.

عادت نازك إلى العراق فى أواخر ١٩٦٠ ويدى على قلبى خوفاً عليها.

هنا بدأت نازك التزامها الدينى بعد أن أصبحت وحيدة بعد زواج أخواتها وإخوتها ووفاة الديها فلم تجد من تعتمد عليه غير الله فأسلمته قيادها وكتبت لى عدة رسائل تحدثنى عن راحتها النفسية لإيمانها بأن الله لن يخذلها وليس غيره من يمكن الاتكال عليه.

وبعد عدة رسائل أخبرتنى أنها خطبت للدكتور عبدالهادى محبوبه وتزوجت ولذلك انشغلت لفترة عن الكتابه اقصد الرسائل.

ثم أخبرتنى أنها حامل وتنتظر مولودها الأول. كتبت عن كل ذلك بفرح وغبطة ثم انتقلت إلى البصرة حيث عين

زوجها عميداً بجامعة البصرة وهى مدرسة هناك ولكنها جوبهت بالواجبات الكثيرة الملقاة عليها كمسؤولة عن بيت وطفل ومدرسة عدا الأهم وهو الشعر الذى قل نتاجه لانشغالاتها الحياتية.

زاد اعتمادها على الدين ووجدت فى حديثها كلاماً أكثر من كلام المؤمنين. إنه كلام المتدينين الذين يزداد تمسكهم بالدين ويعظون الغير للإمساك به.

أظن أن هذه الفترة كانت الأصعب فى حياة نازك لأنها انتقلت إلى الكويت حيث درست هى وزوجها فى جامعة الكويت وزادت حاجة ابنها (براق) إلى رعايتها وهى الغريبة ويريد الناس منها أن تستمر فى عطائها الشعرى. وفى بعض رسائلها أخبرتنى أنها صارت تحس أن الشعر يبتعد عنها لأنها لا تستطيع الإمساك به ساعة يأتى إذ تكون مشغولة بأمور لا يمكن تأجيلها: بيتها وطفلها. وكأى إنسان معرض للأمراض زاد ضغط الأيام على نفسية نازك فارتفع ضغط الدم عندها واحتاجت إلى رعاية، كان زوجها المحب يوفر لها القدر الذى يستطيع ولكنها المرهفة الحساسة كانت بحاجة إلى وقت وراحة والتزامات حياتية أقل.

كانت نازك تأتى لتصطاف فى لبنان. نلتقى لقاءات كثيرة أحسست فيها باندفاعها الدينى الذى يزداد كلما ازدادت الحياة تعقيداً فى يدها.

وكم حدثتنى عن وجوب اهتمامى بالدين لأنه المنقذ الوحيد على حد تعبيرها ولم يكن رأيى من رأيها فالإيمان أمر مهم ومريح ولكن كثرة الاعتماد على القدر تضعف قوة النفس والإرادة، فإن نترك كل شىء للقدر ونبرره بانه مشيئة الله يضعف فينا المقدرة على المقاومة الذاتية واتخاذ القرارات التى نجابه بها مشاكلنا الشخصية.

كانت تزداد ضعفاً واستسلاماً للأيام وحروبها.

أنا أرى أن نقطة التحول هذه فى حياة نازك كانت سبباً رئيسيا فى تغيير نمط تفكيرها وإبداعها وعطائها.

وتساءل الجميع لم لاتكتب نازك؟ كيف تصمت نازك؟ الشاعرة البارعة الرائدة، ولكن لكل عطاء مهما كان زخمه وقت يخف زخمه وتعددت الأسباب لكن ليس من مبدع استمر عطاؤه بالزخم الذى كان عليه إلا وهناك سبب خارج عن إرادته وهذا أمر طبيعى.

لقد أعطت نازك الأدب العربى كثيراً من الأعمال الإبداعية الرائدة العميقة.

بدأت حرب لبنان وتوقفت نازك عن المجىء للاصطياف ولكن رسائلها لم تتوقف وهكذا كنت طوال فترة معرفتى بنازك نلتقى أو نتراسل وهذا إغناء لحياتى إذ أعرف نازك الرائعة هذه المعرفة العميقة الطيبة الحنون.

عدت إلى العراق سنة ١٩٨٥ وعرفت أخبار نازك من أخواتها ثم عادت نازك فجأة إلى بغداد بعد أن غادرت الكويت نهائياً سنة ١٩٨٨ كما أتذكر، لم أرها لأنى غادرت العراق إلى أميركا بدعوة ولم أكن أظن أنى سأفكر فى العودة إلى الوطن إلى الآن ولكنى كلمت نازك مراراً فى الهاتف وكانت متعبة مريضة تحتاج لعناية كبيرة. زوجها معها يهتم بها اهتماماً شديداً أما براق ابنها فهو يدرس فى أميركا.

بعد سفرى من العراق عرفت أن الدولة كرمتها وسهلت امر استلامها الراتب التقاعدى. ولكن المرض اشتد عليها وهى الآن تعالج فى عمان على حساب الدولة.. شفاها الله وجمعنى بها وهى تلك النازك التى أعرف المملوءة حباً ووفاء وشهامة وطهرانية ونقاء يندر وجود هذه المواصفات عند اى إنسان آخر.

ويتساءل الناس لم مرضت نازك؟ وأتعجب لسؤالهم. أليس كل الناس معرضين للمرض؟ ولكن مرض نازك طال ولم يستطع طبيب أن يشفيها وأنا أدرى أن سبب مرض نازك هو رهافة حسها الخارقة فهى لا تتألم لهمومها الخاصة بل لكل الناس وخاصة لأحداث الوطن العربى،وبُعد ابنها براق عنها وهى تحبه إلى حد العبادة ولا تريد له أن يقطع دراسته ويعود إليها مضحياً بمستقبله العلمى ومسؤولياتهاالتى ما كان يجب أن تكون مسؤولة عنها وهى الموهوبة التى لو انصفتها الأيام كانت مخدومة مدللة مادياً على الأقل.

قالت لى فى إحدى رسائلها عن حبها للأطفال (إنى قبل أن يولد لى طفل احبه، شديدة الحساسية تجاه الأطفال ولذلك كانت القصتان الوحيدتان اللتان كتبتهما سنة ١٩٥٧و١٩٥٩ متعلقتان بالأطفال فإن (ياسمين) طفلة من اقاربى، وباسم بطل (منحدر التل) طفل ايضاً فالطفولة تهز كيانى هزاً عنيفاً حتى إننى عندما كتبت (منحدر التل) قضيت ليالى كثيرة اتذكر موته وأبكى فى الفراش مع أننى ابتدع شخصية ابتداعاً فلا اعرف فى الواقع احداً يمت إلى هذه الشخصية التى صورتها قصتى وأنا منذ ولادة طفلى الحبيب (براق) قد اصبحت شديدة التأثر بكل ما يتعلق بالأطفال وما أسرع ما تنهمر دموعى)

الحديث عن نازك كثير ولكنه يتمحور حول شخصية نازك المبدعة والصديقة الفريدة النوع.

امتدت صداقتنا عمراً ونحن نزداد قرباً مع البعد الذى يفصل بيننا فوفاؤها ليس له مثيل ومقدرتها على الحفاظ على الصداقة نادرة وكانت تنصحنى كلما قرأت قصة لى أن اترك الحزن جانباً وأفرح وهى نفسها تدعى الفرح وأنا أدرى أنها متعبة ولكنى لم اقل لها هذا فلتتوهم انى أظنها فرحة سعيدة إذ كانت تريد ذلك مع إنها باحت لى فى بعض رسائلها عن متاعبها وخافت أن ينسكب هذا على نتاجها الشعرى فيتوقف.

اللوم لا يقع على ظروف نازك الخاصة ولكن على المجتمع العراقى والعربى بصورة عامة.

كان المجتمع العراقى فى تلك الفترة الزمنية البعيدة قاسياً ظالماً رضخت نازك له وحرمت نفسها من الأفراح حتى البسيطة منها. قست نازك على نفسها وظلمتها وظلم النفس للنفس موجع ومعذب كانما لا تكفى قسوة الحياة نفسها لنضيف إليها قسوة الآخرين على تقييم تصرفات الناس. فمن أين يأتى الفرح ونحن محاطون بهموم الذات، وهموم الآخرين وهموم الوطن وتقلبات أوضاعه المفجعة التى لا ترحم مهما حاولنا إبعادها عن عيوننا، خاصة للمبدعين المرهفين الحساسين الذين صارت هذه الهموم مادتهم للكتابة ولو عالجوها باستعارة كل رموز الدنيا وأساطيرها.

ففى عبارات واضحة وصريحة تشكو لى نازك سنة ١٩٧١ من نضوب الكتابة عندها (انا لم اعد أحب التحدث عن نفسى وعن الحياة وكان كل شىء قد اصبح واضحاً بحيث لا يحتاج الى تفسير وتأويل. هذا ولك أن

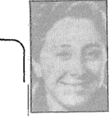
تعلمى أننى تركت الشعر فإن آخر قصيدة لى تحمل تاريخ سنة ١٩٦٩ ولا أدرى متى سأرجع إلى الشعر ولكن لا أرى فى الأفق ما يبشر بذلك وأعوذ بالله من البرودة والصمت).

عاشت نازك فترة صباها وما تلاها متمسكة بكل مفاهيم المجتمع. وكان ديوانها عاشقة الليل والتعليقات عليه أكبر دليل على ذلك إذ نلاحظ بعد ذلك أنها بعد صدور ذلك الديوان لم تكتب الشعر العاطفى وانكبت على العمل وحاولت كل جهدها محو مظاهر العاطفة من نفسها ولكن هل المظاهر هى الأعماق؟ وهل كان إلغاء هذه المظاهر قادراً على إلغاء ما فى الصميم؟ أسئلة لا أحد قادر على الإجابة عنها. هى لم تميز نفسها عن الأخريات لكونها شاعرة كبيرة وكان يجب أن تفعل ذلك.

غير المبدعات أو المبدعات القليلات الأهمية لم يخفن على سمعتهن فهن لا يملكن ما تملك نازك من مكانة واحترام وشهرة ومواهب فعلام يخفن؟ ونازك أتعبتها شهرتها ومكانتها المميزة فدفعت ثمناً باهظاً لهذه المكانة والشهرة. ونتساءل بعد لم مرضت نازك فترات طويلة؟ ولم قل نتاجها؟ لأنها كانت ولا تزال وسوف تبقى الشاعرة العربية الأولى ذات المكانة المحترمة فى مجتمع يستعمل ميزان الزئبق فى تقييمه لمكانة الآخرين.







محمد نبيه حجاب

نازك الملائكة
خنساء القرن العشرين

هذا لقب أطلقه عليها الناقد الأديب (مارون عبود) وذلك حينما صدر ديوانها (عاشقة الليل) وكان لصدوره ضجة بين الأدباء، فقد ذكروا أن النقاد هبُّوا لنقده والتعليق عليه، وكان مما ذكره عنها هذا الناقد قوله: (هذه خنساء جديدة، ولكنها خنساء مثقفة، تطلع علينا في القرن العشرين بديوان شعر يدور حول موضوع واحد كديوان خنساء الزمن الغابر، تلك التي ذوَّبت شعرها دموعا على أخويها.

وهذه استحالت عواطفها شعرًا حزينًا كئيبا... فهناك الشعر الذى لا يموت؛ ولو يصح لى أن أتمثّل بالنابغة. لقلت لنازك الملائكة: اذهبى فأنت أشعر. من كل ذات ثديين...)[1].

هذا. وبالأمس القريب طالعتنا صحيفة الأهرام الغرّاء بمقال ممتع للأستاذ **أحمد عبدالمعطى حجازى** يتحدث فيه عن نازك الملائكة، صدّره بقوله: (**طالما راودتنى فكرة الكتابة عن نازك الملائكة، فنازك الملائكة ليست مجرد شاعرة ظهرت فى العصر الحديث، بل هى شاعرة رائدة تعد فى الطليعة من الشعراء العرب المعاصرين نساء ورجالا؛ ساهمت مع الشرقاوى، وعلى احمد باكثير والسياب والبياتى وصلاح عبدالصبور وخليل حاوى فى كتابة القصيدة الجديدة، وتقدمت هؤلاء بكتابتها النقدية التى دعت فيها إلى تجديد الأشكال الشعرية، وشرحت الأسس التى يقوم عليها هذا التجديد**). وقد مثل لذلك بقصيدتها عن (الزائر الذى لم يجئ) وفيها كثير من الرموز الغامضة التى يصعب حلها على الكثيرين، ولكن عبقرية الأستاذ استطاعت أن تجلى غوامضها، فبدت روعة القصيدة... فكانت أول ثمرة

جنيتها من هذا المقال... أما الثمرة الثانية فهى ما ذكره عن الدكتور **لويس عوض** بأنه أول مَنْ دعا إلى تحطيم عمود الشعر القديم، ولطالما كانت **نازك الملائكة** تدعى أنها الرائدة الأولى فى (قضية الشعر الحر) وأثبتت ذلك فى كتابها (قضايا الشعر العربى المعاصر) وبررت هذا الادعاء بأنها فى سنة ١٩٤٧ نظمت قصيدتها عن (الكوليرا) بالأسلوب الجديد، وأرسلت بها إلى مجلة العروبة ببيروت فنشرتها، وأشادت بها، نلمح ذلك فى قولها(٢). (وكنت كتبت هذه القصيدة أصور بها مشاعرى نحو الشقيقة مصرخلال وباء الكوليرا الذى داهمها، وقد حاولت فيهاالتعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء، وقد ساقتنى ضرورة التعبير إلى اكتشاف (الشعر الحر).

وسواء كانت هى الرائدة الأولى لهذا النمط أم سواها، فلندع ذلك الآن لنستمع إلى القصيدة وهى:

سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

فى عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تعلو تضطرب

حزن يتدفق يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

فى كل فؤاد غليان

فى الكوخ الساكن أحزان

فى كل مكان روح تصرخ فى الظلمات

فى كل مكان يبكى صوت

هذا ما قد مزقه الموت

الموت... الموت... الموت

يا حزن الفجر الصارخ ما فعل الموت؟

طلع الفجر

اصغ إلى وقع خطا الماشين

فى صمت الفجر انظر ركب الباكين

عشرة أموات.. عشرونا

لا تحصى أصغ للباكينا

موتى موتى ضاع العدد

موتى موتى لم يبق غد

فى كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت.. الموت .. الموت

تشكو البشرية مما فعل الموت

الكوليرا

فى لهف الرعب مع الأشلاء

فى صمت الأبد القاسى حيث الموت دواء

استيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادى المرح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكينا

فى كل مكان خلّف مخلبه أصداء

فى كوخ الفلاحة.. فى البيت

لا شىء سوى صرخات الموت

الموت... الموت... الموت

فى شخص الكوليرا القاسى ينتقم الموت

الصمت مرير

لا شىء سوى رجع التكبير

حتى حفّار القبور لم يبق نصير

الجامع مات مؤذنه

الميت من سيؤبّنه

لم يبق سوى نوح وزفير

الطفل بلا أم أو أب

يبكى من قلب ملتهب

وغدا لاشك سيلقفه الداء الشرير

يا شبح الهيضة ما أبقيت؟

لا شىء سوى أحزان الموت

الموت... الموت... الموت

يا مصر شعورى مزقه الموت

هذه هى القصيدة التى شرقت وغربت والتى نظمتها الشاعرة لتصوير مشاعرها نحو مصر الشقيقة حينما حلّ بها وباء الكوليرا، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التى تجر عربات الموتى من الضحايا الأبرياء، كما صورت الأحزان التى عمت البلاد وشردت العباد، سواء فى ذلك ساكن القصر وساكن الكوخ.

ترى مَنْ سيحفر القبور وقد مات حفار القبور؟ ومن سيؤذن للصلاة وقد مات المؤذنون؟

ومن سيندب الموتى وقد مات النادبون؟ الكل إلى زوال، ومن لم يمت اليوم سيموت غدا.. وهكذا ذكرتنا خنساء هذا الزمان بقول الجارم:

إذا برع الطب الحديث فقل له

يد الموت أمضى من يديك وأبرع

وإن الفتى ماضٍ، وماضٍ طبيبه

وعائده من بعده والمشيع

وفى سنة١٩٤٩ ظهر ديوانها الثانى (شظايا ورماد) وفيه القصيدة، وكان لظهوره ضجة فى الأوساط الأدبية فقد وقف الناس حياله ما بين مؤيد ومعارض، على نحو ما نرى دائما وأبدا بين أنصار الجديد وأنصار القديم، غير أن موجة الجديد كانت عارمة، فأخذت قصائده تتوالى على الصحف والمجلات، وهكذا سارت القافلة حتى رأينا فى العام التالى دواوين جديدة لبعض الشعراء، منها ديوان (ملائكة وشياطين) **لعبدالوهاب البياتى**، وأزهار وأساطير **لبدر شاكر السياب**، ومن ناحية أخرى، وجدت هذه الحركة من يساندها ويتعصب لها حتى شقت طريقها بين الأدباء.

ثم ماذا؟ ثم إن أستاذنا قد أشار فى مقاله إلى أن **نازك الملائكة** مثلها فى ذلك مثل سواها من الرواد، ولكنها فضلتهم جميعا بما انفردت به من الدراسة النقدية التى دعت فيها، إلى تجديد الأشكال الشعرية،

وشرحت الأسس التى يقوم عليها هذا التجديد الذى تدعو إليه.

والواقع أنها اكتسبت شهرة واسعة بهذه الدراسة التى نراها فى كتابها (قضايا الشعر العربى المعاصر) فإذا استثنينا ما يذكر أحيانا فى مقدمات بعض الدواوين، فإننا لا نرى كتابا كاملا لأحد الشعراء يتحدث عن هذا الاتجاه قبل صدور كتابها هذا.. غير أننا نعود فنقول: هل التزمت **نازك الملائكة** بما قررته ودعت إليه فى هذه الدراسة؟!

وقبل الإجابة نطرح سؤالا آخر: أين خنساؤنا من **خنساء الزمان الغابر**؟ تلك التى ابيضت عيناها من الحزن على أبيها وأخويها **صخر** و **معاوية**، ومازالت تبكيهم حتى بعد إسلامها، وفى ذلك يقول الأستاذ **أحمد حسن الزيات**: (... **وكان فى الظن أن تُنهْنه الخنساء دموع الجزع على أبيها وأخويها تعزِّيا بالإسلام وعزوفا عن سنة الجاهلية، إلا أن وَجْدَها على صخر كان فوق الصبر وفوق العزاء، فمازالت تبكيه وترثيه حتى ابيضت عيناها من الحزن وكانت تقول: كنت أبكى له من الثَّار واليوم أبكى له من النار**)، وتقول فى بعض شعرها عنه:

ألا يا صخر إن أبكيت عينى
فقد أضحكتنى زمنًا طويلا

دفعت بك الخطوب وأنت حى
فمن ذا يدفع الخطب الجليلا

إذا قبح البكاء على قتيل
رأيت بكاءك الحسن الجميلا

وإذا سلمنا بأن **نازك الملائكة** من الرواد الأوائل، فلن نسلم لها بادعائها أنها الرائدة الأولى،وأن قصيدتهاعن (الكوليرا) هى أول قصيدة حرة الوزن؛ إذ ليس من المعقول أن تُنسب مثل هذه النقلة لفرد واحد، سواء كانت هى أم سواها.. فهذه الحركة من غير شك لم تولد فجأة بل إن ظهورها يرجع إلى عوامل كثيرة، تاريخية واجتماعية ونفسية، والشاعرة نفسها تعترف بهذا، نلمح ذلك فى قولها: (إن حركة الشعر حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث، شأنها فى ذلك شأن سائر الحركات المجددة التى تنبعث اليوم فى حياتنا فى مختلف المجالات) وأكثر من ذلك، فقد قدمت لنا - فى دراستها النقدية - بعض الأسباب التى ساعدت على ظهور الشعر الحديث: منها النزوع إلى الواقع، والميل إلى الاستقلال لكى يثبت الشاعر ذاته وفرديته، والنفور من القوالب الجاهزة على نحو ما نرى فى الشعر القديم، كما أصبح الشاعر يميل إلى تحكيم المضمون فى الشكل.

و القصيدة التى تتكىء عليها الشاعرة فى دعواها وهى قصيدة الكوليرا قد نظمت فى أوائل شهر كانون سنة ١٩٤٧ وبعد أسبوعين أو ثلاثة ظهر ديوان **بدر شاكر السياب** (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة من الوزن الحر. فهل هذه المدة تكفى لأن يقتنع **السياب** بهذا الاتجاه، ويغير مسار شعره على هذا النمط الجديد؟

على أن الأستاذ **أحمد عبدالمعطى حجازى** قد أشار فى مقاله إلى أن الدكتور **لويس عوض** هو أول من دعا إلى تحطيم عمود الشعر القديم فى مقدمة أحد دواوينه.

وبذلك حسم هذه القضية.

أما القضية الثانية فهى موقف الشاعرة مما ذكرته فى دراستها من الأسس التى يقوم عليها هذا التجديد، بمعنى هل التزمت الشاعرة نفسها بما قررته ودعت إليه؟ ونقول فى الجواب إنها التزمت بذلك بكل دقة ولكن فى الشكل دون المضمون؛ فهى فى شعرها قد تخلصت من قانون البحور الكاملة وقيودها، واتخذت شعر التفعيلة أساسا لنظمها شأنها فى ذلك شأن أكثر الشعراء المتحررين من عبء القافية؛ فإذا أرادت أن تنظم قصيدة من بحر الكامل مثلا، وتفعيلاته: (متفاعلن) ست مرات قد تأتى بتفعيلة واحدة أو تفعيلتين أو ثلاث بحسب مقتضيات القصيدة،، كما فى قولها:

وهناك فى الأعماق شىء واحد

هجرت بلادته المساء عن النهار

شىء رهيب بارد

خلف الستار

يدعى جدار

أواه لو هدمَ الجدار!

أما المضمون فى قصائدها فظل على حاله إلى حد كبير؛ فهذه الكآبة وهذا الحزن، وهذه النظرة القاتمة التى نلمحها فى دواوينها ليست من إبداعها؛وإنما هى نظرة وجدانية قديمة قدم الشعر العربى، نراها ماثلة فى شعر الغزل، وفى شعر المتصوفة، وامتد بها الزمن إلى وقتنا هذا، والشاعر المجيد هو مَنْ كان مجددا لا مقلدا بمعنى أن يكون له موقف مستقل تجاه (الكون والحياة) بحيث إذا ذكر الموقف يذكر صاحبه أو نظيره إن كان له نظير، **فالبياتى** مثلا نرى فى شعره (النزعة الإنسانية) وبها عرف و **الفيتورى** كان مهموما بـ (القضية الأفريقية) وغيرهما بغير ذلك من المواقف... فهل تميزت **نازك** الملائكة ـ بحزنها وكآبتها ورفضها الحياة ـ عن سواها من الشعراء المعاصرين؟

كلا. فإن الحزن عندها لا ينبع من إحساس بالمرارة مثلا لواقع اجتماعى شاذ يدعو إلى الأسى كالذى كان عند **صلاح عبدالصبور**، الذى يعتبر الحزن فى شعره المحور الذى يدور حوله، فإن الحزن عنده موقف متميز بسبب البيئة الاجتماعية التى غذته طفلاً وشابا ويافعًا والتى تعانى ما تعانى من قسوة الحكام، وبهذا استطاع أن يكون لنفسه شخصية فنية مستقلة.

أما **نازك الملائكة** فقد يكون مرد حزنها إلى حب فاشل أو حنين إلى عهد الطفولة وها هى ذى قد أشارت إلى الموقف الأول بقولها:

وجهك أخفاه ضباب السنين

وضمّه الماضى إلى صدره

ألقى عليه من شبابى الحزين

أحزان قلب تاه فى ذعره

وتقول فى الموقف الثانى :

أسفا ضاعت الطفولة فى الماضى

وغابت أفراحها عن عيونى

وهى لو تعلمين أجمل ما يملك قلبى

وما رأته عيونى

ولو تصفحنا دواوينها فإننا لا نرى غير هذه الكآبة والحزن ورفض الحياة؛ استمع إليها وهى تصف قسوة الأيام حتى على الأموات فتقول فى مأساة غريق.

يا رياح الليل رفقا بالرّفات

واهدأى لا تقلقى جسم الغريق

حسبه ما مزقته أيدى الحياة

فليكن منك له قلب صديق

ثم استمع إليها وهى تضيق ذرعا بالحياة ومآسيها

فيم تبكى على مفارقة الدنيا

وقد عشت فى حماها غريبا

إنها أيها المعذّب مأساة

تثير الأسى وتُبكى القلوبا

فاحتقرها، وسرْ إلى عالم الأموات

يا قلبى الرقيق، طروبا

إن نازك الملائكة لا ترى فى الحياة بارقة أمل، ولا يُرجى منها نعيم، ومن ثمّ فهى بائسة مستسلمة لما تأتى به الأقدار، وهيهات هيهات أن تخلصها الأسفار من مآسيها ... والخلاص من الأحزان بالأسفار فكرة قديمة..! فإن المحب الذى شفّه الوجد، وعذّبه الصدّ كان يعمد لتبديد حزنه بالأسفار... وقد استعار الشعراء المحدثون أسطورة السندباد ليرمزوا بها إلى الخلاص من الواقع الأليم، فالسندباد جواب آفاق، ويستطيع أن يحط رحاله حيثما يجد لنفسه خلاصا من ضيقه وهمومه غير أن نازك الملائكة لم تلجأ إلى الأسطورة، وحسبها أن تنظر إلى هذا الواقع الأليم بعين شذراء استمع إليها وهى تقول:

أنا وحدى فوق صدر البحر يا زورق فارجعْ

عبثا أنتظر الآن، فنجمى ليس يطلع

هبت الريح على البحر الجنونىّ المروّع

فلتعدْ إلى الشاطئ الساجى بقلبى المتفزّع

عدْ إلى الشاطئ عد، ما عاد يحلو لى البقاء

ذهب البحر بأصحابى إلى حيث الفناء

أنا وحدى أيها الملاح حزن وبكاء

يرجع الزورق بى وحدى إذا جاء المساء

فقولها (ذهب البحر بأصحابى) إشارة إلى رفض فكرة السندباد ومقدرته على التخليص. وكما لم تلجأ إلى (الأسطورة) كذلك لم تلجأ إلى (الصورة) فى شعرها إلا نادرا! أما (الرمز) فقد اصطنعته فى شعرها، واستعانت به فى نظمها، نلمح ذلك فى قصيدتها (مر القطار) وفيها تقول:

مرّ القطار، وضاع فى قلب القفار

وبقيت وحدى أسأل الليل الشرود

عن شاعرى، ومتى يعود

ومتى يجىء به القطار؟

فهى قد رمزت بالقطار الذى تنتظر مجيئه حاملا شاعرها، رمزت به للحياة، فهى تريد من الدنيا أن تقبل عليها إذا شاءت لا أن تقبل هى على الدنيا لأنها يائسة ومستسلمة (وبعد) فهذه هى نازك الملائكة، خنساء القرن العشرين، تلك التى أنّتْ، وفاض بها الحنين، إلاّ أنها لم تبلغ بذلك ما بلغته **خنساء الزمن الغابر** التى دوّنتْ شعرها دموعا على أخويها، **صخر ومعاوية**.

هامش

(١) مجددون ومجترون لمارون عبود ص ١٧٩.

(٢) كتاب قضايا الشعر العربى المعاصر ص ٢١.



سليمان المنذرى*

صفحات من حياة نازك الملائكة

صدر فى مطلع العام الجارى عن دار الرياض الريّس للكتب والنشر بلندن كتاب «**صفحات من حياة نازك الملائكة**» للكاتبة العراقية الدكتورة **حياة شرارة** الأستاذة بجامعة بغداد. وهو أحدث كتاب يتناول بالتفصيل سيرة حياة رائدة التجديد فى الشعر العربى المعاصر، وفيه إضافة للكثير والجديد من الصفحات المطوية للشاعرة، ويكشف جوانب مضيئة لتجربة إنسانية ثرية من خلال تتبع مختلف المراحل التى عاشتها **نازك الملائكة**، إنها حكايات تروى سنوات العمر الجميل تتابع فصولها ويخيل إليك أنها عاشت ألف عام وليس نيفا



وسبعين، فندعو لها بدوام الصحة والسلامة والعمر المديد.

والكتاب فيما يبدو، ليس سيرة ذاتية وحسب، بل دراسة شيقة فى تطور المجتمع البغدادى خلال القرن الحالى. تعرض **حياة شرارة** بين ثناياه تفاصيل ممتعة لتفاعل حىّ للأعراف والتقاليد والعادات فى البيئة البغدادية وتاريخها المتواصل عبر السنين. ولو قدر للكاتبة أن تقدم تلك السيدة فى عمل روائى، لأتحفت المكتبة العربية بثلاثية رائعة تحاكى فى إبداعها ثلاثية **نجيب محفوظ**. واتخيل من خلال الفصول الواحد والعشرين للكتاب، أن الكاتبة تتحدث

عن ثلاث مراحل زمنية متميزة فى حياة نازك الملائكة تصلح أن تتوزع على روايات ثلاث: الأولى عن الطفولة فى بيت الأسرة القديمة فى محلة «العاقولية» أحد أحياء بغداد القديمة، حيث ولدت الشاعرة عام ١٩٢٢ فى بيت علم وأدب ونسب عريق. أما الرواية الثانية فتبدأ بانتقال الأسرة للسكنى فى «الكرادة» أحد الأحياء الجديدة من بغداد وفى شارع يسمى «أبو قلام». وفى الحى الجميل وسط البساتين وعلى مقربة من الدجلة، شهدت الشاعرة أجمل سنوات حياتها الأدبية ونضوجها الشعرى. وتأتى الرواية الثالثة عن سنوات «الغربة» التى عاشتها فى الكويت أستاذة للأدب العربى فى جامعتها منذ نهاية الستينيات وحتى نهاية عام ١٩٨٧، عندما عادت إلى مسقط رأسها، وقد تغيرت أحوال الدنيا وشهدت حربى الخليج الأولى والثانية، واليوم تعيش الشاعرة مع شعبها فى ظل الحصار الدولى الجائر.

اعتمدت الكاتبة فى جمع مادة الكتاب على إجراء الاتصالات المباشرة، وتسجيل الأحاديث عن سيرة الشاعرة، مع أفراد أسرتها وهم أخواتها وأخوالها وأقاربها وصديقاتها. ولم يكن لقاؤها مع الشاعرة يسيراً، نظرا لانطوائها والمرض الذى ألم بها.

ولقد وفقت حياة شرارة تماما فى الإحاطة بكثير من جزئيات الحياة اليومية عن النشأة والطفولة ومراحل الحياة المتعاقبة، حتى أن الشاعرة لو أرادت أن تكتب سيرتها الذاتية لما استطاعت أن تلم بكل تلك التفاصيل الدقيقة من حياتها، لأن الكاتبة قدمت باقة ورد جمعت فيها من كل حديقة وردة. علماً بأنها أيضاً اعتمدت على ما دونته نازك الملائكة فى كتابها غير المنشور تحت عنوان «لمحات من سيرة حياتى وثقافتى». ولعل تلك التفاصيل الدقيقة تشكل أحياناً نقطة الضعف فى الكتاب عند تكرارها، خاصة للذين يجهلون البيئة العراقية من القراء العرب.

تقول المؤلفة أن المادة التى جمعتها هى التى أملت عليها طبيعة منهج الكتاب والجوانب التى تناولتها أو أهملتها. وقد صادفت الكاتبة كما توضح فى المقدمة أكبر مشكلة عن إعدادها للكتاب، تتمثل بحساسية وضع المرأة فى المجتمع العراقى وكثرة القيود التى تثقل كاهلها فتقول: «إن تناول الحياة الخصوصية للمرأة بكل تفاصيلها أمر لا يتقبله الفرد ولا المجتمع عندنا، فما أكثر الأمور العادية التى تعتبر عيباً، وينبغى ألا يأتى المرء على ذكرها. لقد تضخم حجمها أمام ناظرى لدرجة خيل إلى أن وجودنا نفسه فى الدنيا نوع من العيب»!

وفى مرحلة من مراحل إعداد الكتاب فكرت المؤلفة كما تقول فى صرف النظر عن كتابها نهائياً. وإذا سلمنا بهذه النظرة المجتمعية الضيقة، فإن الغناء أو العزف على العود الذى تجيده الشاعرة أو حتى امتطاء الدراجة الهوائية كما كانت ترى جدتى، هو العيب كل العيب!

يتوقف القارئ عند البيئة التى نشأت فيها الشاعرة وتأثرت بها، والانتماء الأسرى والجذور العميقة فى مدارج التاريخ البعيد، ويفاجأ من من لم يقف على أصول الأسرة العريقة، أن شاعرتنا سليلة أقدم أسرة عراقية تمتد جذورها إلى النعمان بن المنذر بن ماء السماء أشهر ملوك العراق المناذرة اللخميين، الذى استطاع بحكمته أن يوحد القبائل العربية فى مواجهة الغزاة الفرس حينذاك. إن هذا

الانتماء العربى، وتلك الجذور الضاربة فى القدم، كان لها الأثر الكبير فى مكانة الأسرة الاجتماعية، وهى تتبوأ موقعها المتميز فى المجتمع العراقى وتستمد مكانتها العلمية والثقافية باعتبارها من بيوتات بغداد العلمية والأدبية العريقة. غير أن اللقب الذى تحمله الشاعرة لقب مكتسب وحديث، اضفاه الناس منذ قرن مضى على أسرة عرفت بالتقوى وحسن الجيرة التى كانت موضع تعجب الناس، وكان الشاعر عبد الباقى العمرى جار الأسرة خلال القرن الماضى، هو أول من أطلق عليها صفة الملائكة، وكان والد نازك أول من تخلى عن لقب الجلبى الذى منحه السلطان العثمانى لأسرة المنذرى عام ١٧٦٠. ومع ذلك يظل لهذا اللقب الجديد سحره وشاعريته.

نشأت الشاعرة فى بيت أدب مشهود، قلما يتوفر فى بيت سواه. فالوالدان والجدان وجدتها من والدتها والأخوال والأعمام شعراء لهم مكانتهم وحضورهم المعروف فى الأوساط الشعرية فى هذه البيئة الثقافية المحيطة ترعرعت ونمت عبقرية نازك الملائكة، ووجدت من رعاية والدها صادق الملائكة أستاذ العربية وآدابها، معلمها الأول، تقول نازك فى ذلك «وقد فرش لى أبى طريقاً ممهداً رائعاً حين وضع بين يدى مكتبته التى كانت تحتوى على متون النحو وكتب الشواهد جميعاً» (لمحات من سيرة حياتى وثقافتى).

ولم تقتصر ثقافة الشاعرة على العربية وآدابها وحسب، بل اقدمت على تعلم اللغات الأجنبية وخاصة الإنجليزية والفرنسية، وتخصصت فى الأدب الإنجليزى المقارن واكتملت دراستها العليا فى جامعة برنستون ثم جامعة وسكونسن بالولايات المتحدة الأمريكية فى الخمسينيات.

ومن الأمور التى تستوقف الباحث فى حركة الشعر العربى المعاصر، وقد أشارت إليها الكاتبة، ذلك الجدل الذى ظل محتدما حول ريادة نازك الملائكة للشعر الحر، وادعاء البعض لهذه الريادة خاصة السياب والبياتى. وقد حسم هذا الجدل الأستاذ إحسان عباس وهو يقرر أن نازك وضعت مخططاً عامدا للخروج بالقصيدة إلى شكل جديد.. وأن السياب نفسه لم يكثر من النظم على الطريقة الجديدة إلا بعد أن تعرف على محاولة نازك واتضحت أمام عينيه ابعادها (الدكتور إحسان عباس «بدر شاكر السياب دراسة فى حياته وشعره بيروت ١٩٦٩»). أما الأديب العراقى قاسم الخطاط نزيل تونس، فيقول: «وكما وضع الخليل بحور الشعر العمودى وأوزانه وقواعده، جاءت نازك الملائكة لتضع قواعد الشعر الحر ونظام أوزانه ولتقوم بتدريسها فى الجامعات. ويعتبر كتابها (قضايا الشعر المعاصر) المرجع الرئيسى لدراسة الشعر الحر فى كليات الآداب بالجامعات العربية (جريدة العرب ١٩٩٣/٧/٢٢). ولم تكن نازك الملائكة فى كل ذلك الجدل والسجال طرفا، وإن كان يسوؤها مزايدة الادعياء.

يأتى كتاب حياة شرارة فى هذا الوقت بالذات، ليحمل هدية للشاعرة الكبيرة بمناسبة عيد ميلادها الثالث والسبعين (٢٣ أغسطس ١٩٢٢)، وتعزية وسلوى وهى تعيش أحزان شعبها ومعاناته المريرة.

مجدى عبد الحافظ

قراءة فى العدد الأخير من كتاب (قضايا فكرية)

فى ظل الظروف الدولية الراهنة، والتى تعيد تشكيل العالم بطريقة تستبعد المصالح والتطلعات العربية، وفى ظل حالة التشرذم والتشظى التى يعانيها عالمنا العربى، وتستغلها القوى الكبرى لفرض شكل جديد لمنطقتنا العربية يكرس هيمنة طرف على حساب الأطراف الأخرى، وفى ظل حالة من الإحساس بغياب المشروع القومى، وتصاعد أجواء الأزمة التى تؤكد على سيادة حالة من الانسحاق الحضارى أمام الحضارة الغربية الحديثة، يستتبعها ردود أفعال متفاوتة بين التشنج والهذيان وإعادة اجترار انتصارات الماضى تارة، واحراق الأخضر واليابس وتنصيب أمراء على الأطلال تارة أخرى، ودفن الرءوس فى الرمال انتظارا لما ستسفر عنه الأحداث فى أغلب الأوقات.

فى مثل تلك الظروف يصبح وضع الفكر العربى على مشارف القرن الحادى والعشرين موضع تساؤل، وحسنا فعل كتاب (قضايا فكرية) الأخير فى محاولته الاقتراب من تلك النقطة الملتهبة. ففى عدده المزدوج الخامس والسادس عشر قدم حوالى خمسين باحثا من تيارات ومدارس وانتماءات مختلفة، تتفرع جنسياتهم على خريطة المنطقة العربية بأكملها، اجتهاداتهم النظرية التى اتسمت فى أغلبها برؤية تحليلية نقدية. وعلى مدى خمسمائة وست وسبعين صفحة من القطع الكبير قسم الكتاب إلى أربعة محاور أساسية:

محور الفكر النظرى، ومحور الفكر الدينى، ومحور الفكر الاقتصادى والسياسى والاجتماعى، وأخيرا محور التعليم والثقافة. ويشرف على الكتاب رجل من طراز فريد أثرى فكرنا العربى النظرى والنقدى على السواء - وعلى مدى أكثر من نصف قرن - بفكره الشاب، وعقليته المتجددة، وتفتحه الدائم على التجارب الأخرى، وقدرته على المراجعة ونقد الذات ، وجسارته فى

إعلان ما يعتقد أنه الحق، والتمسك به والدفاع عنه، جاعلا من نبضه الإنساني بوصلة يهتدى بها نحو الإنسان متمسكا بحق هذا الإنسان فى حياة حرة وكريمة يظلها العدل الاجتماعى وتعلو فيها رايات التقدم والعقلانية والإبداع، هذا هو مفكرنا الكبير **محمود أمين العالم** الذى يستهل هذا العدد بعملية رصد لما أسماه بالهشاشة النظرية فى الفكر العربى المعاصر، والذى يراه مفتقدا «النظرة العلمية الواضحة والخبرة العلمية المتنامية» إضافة إلى «سيادة الثوابت النصية الأصولية والتماثلية غير التاريخية والثنائيات التوفيقية والرؤى اللاعقلانية والجزئية والوصفية والتعميمات المطلقة والإسقاطات الذاتية والإيديولوجية» مما يعطينا تلك الصورة القاتمة لفكرنا وواقعنا، صورة ملؤها الشتات والتفكك والتخليط والانتقائية والميوعة والتسطح والاغتراب والتخلف. [ص ٩] ولهذا فهو يجدد دعوته القديمة إلى ما أسماه «فكر نظرى نقدى تأسيسى»، ويقوم بتعريف الفكر النظرى بأنه «مسْعًى إدراكى تفسيرى عام، يقوم بتنظيم وإعادة تشكيل مجموع الحالات التى تتكون منها وبها الأشياء والأحداث والوقائع والأوضاع والعلاقات والمشاعر وأشكال السلوك والممارسات والتعابير المختلفة»، حيث تصبح السمة الأساسية للفكر النظرى لديه هى إضفاء الدلالة الكلية أو المعنى على واقعه، ومن هنا يصبح لهذا الفكر دوْر نقدى يلعبه فى واقعنا ووظيفة يؤديها لتجديد ما يشين هذا الواقع بعد أن يكون قد وضع يده على مفردات هذا الواقع بتعقيداته وتفاصيله الدقيقة وإمكاناته الكامنة. وتلك العملية فى نظر مفكرنا لا تبدأ من الصفر، بل تعتمد على مجمل الخبرات السابقة والراهنة، بل ويجعلها مشروطة بها، وهى خبرات لا يقصرها على التراث وحده، بل ينفتح بها على مجالات المعرفة المختلفة، بشكل يجعل الفكر النظرى لديه يخرج لآفاق أرحب ويستنشق هواءً جديدًا عندما يستفيد من الإسهامات الإنسانية المختلفة. ومن هنا يصبح الفكر قادرًا على التفسير والتقييم، إن لم يكن إحداث تلك القطيعة المعرفية عندما يتجاوز شروط واقعه. وعلى الرغم من ذلك وبأمانة العالم، فهو لا ينفى الجانب الأيديولوجى الذى يفرض نفسه بحكم السياق والظرف ومشروطية الأدوات المعرفية المستخدمة، ولذا فهو يعترف بوجود طابع نسبى فى الإطار التاريخى العام لهذا الفكر النظرى، مما يتسبب فى تأرجحه فيما بين الذاتى (الهشاشة والطغيان الأيديولوجى)، والموضوعى (الدقة والاتساق)، بحيث يرتفع مستوى الدقة النظرية فى الدراسات العلمية الطبيعية، ويتضاءل فى الدراسات الإنسانية والاجتماعية.. إلخ ويؤكد كاتبنا على الطابع الكلى للفكر النظرى، معطيا إياه بُعْدًا زمكانيًا (أفقيًا ورأسيًا)، رافضًا أن تكون هذه الكلية نسقًا منغلقًا على ذاته، أو نسقًا جاهزًا ينفى الخصوصيات والتمايز، والعلاقات الأخرى الممكنة، وإلا سيؤدى للجمود ورفض التطور والتغيير. إذن كل فكر نظرى لديه «هو من ناحية نسق معرفى كلى ذو طابع بنيوى وتاريخى مفتوح على إمكانات شتى، وهو من ناحية أخرى نسق تفسيرى وتقييمى يعبر عن إضافة معرفية تكشف عن إمكانية تأسيس واقع مغاير، وليست هذه الإضافة المعرفية إلا إرهاصًا معرفيًا لوجوده الممكن الجنينى» [ص ١٠].

وعندما يتناول مفكرنا أزمة الفكر العربى المعاصر يتساءل عما إذا كانت هناك أزمة، حيث أن البعض ينفى وجودها (**أنور عبد الملك**)، والبعض الآخر لا ينفيها بل يرى أننا

قد بدأنا فى تجاوزها (حسن حنفى)، فرأى فى الموقف الأول «رؤية إجرائية خالية من الاتساق النظرى الكلى، وتكاد تكون دعوة إلى تكريس الواقع القائم اكتفاء ببعض إصلاحات تكميلية فيه» [ص ١٠]، بينما رأى فى الموقف الثانى رؤية «لا تنفى الأزمة ولا تتجاوزها، بل تواجهها مواجهة استعلائية حضارية معكوسة، تكاد بدورها أن تكرس الأزمة» [ص ١١]، وهو يرى أن هناك مفكرين يعون بحقيقة الأزمة إلا أنهم يخلطون بين سماتها وأسبابها ويقتصرون على النقد الإبستمولوجى لبنية العقل العربى؛ وبذلك يرونه بمعزل عن الأسباب والمصادر الموضوعية والتاريخية لأزمته (محمد عابد الجابرى).

وتحت عنوان أزمة التباس مزدوج، يرى أن هذه الأزمة وجدت فى الفكر والواقع على السواء، حيث أن اللقاء بين الأنا العربية الإسلامية والآخر الأوروبى لم يكن بداية التحديث لدينا، حيث أن بدايات جنينية كانت قد بدأت في القرن الثامن عشر، إلا أن هذا اللقاء كان بداية لأزمة التحديث، حيث برزت هذه الثنائية فى كون الآخر الأوروبى ذى المنجزات الحضارية والعلمية والاقتصادية هو نفسه الذى يمارس علينا العدوان والاستعمار، كما يجعل فكرنا وواقعنا يعانيان التبعية والتخلف والتباسًا لدى الآخر أيضًا بين التحضر والهيمنة الاستغلالية الاستعمارية، فهى أزمة فكر وواقع على السواء يؤثر كل منهما فى الآخر، ولم يستطع الفكر العربى حتى الآن الإجابة على أسئلة واقعه، ولم يقدم بالتالى حلولًا ناجعة لها مبقيًا على الأزمة.

وعن ثنائية الفكر والواقع يجد أنها كانت رد فعل فكريًا لصدمة الحداثة، والتى تولد عنها الانبهار والرفض، وتفاعل هذا سلبيًا مع ثنائية أخرى تتمثل فى العلاقة بين التحديث التابع والمفروض من أعلى، وواقع البنية التقليدية الموروثة، مما ترتب عليه ظهور ثنائية أخرى حادة بين المجتمع المدنى التقليدى والسلطة المركزية. وجود الثنائيات الملتبسة هذا هو الذى مرر التوفيقية بل وأدى لسيادتها كمحاولة نظرية لحل الالتباس (التراث والتحديث/ الأصالة والمعاصرة/ النقل والعقل/ التقليد والتجديد.. إلخ). ويحاول كاتبنا تتبع هذه التوفيقية لدى مفكرى النهضة مسترشدًا ببعض العلامات البارزة فى التاريخ المصرى (١٩١٩/ ١٩٢٤/ ١٩٥٢/ ١٩٦٧) ليصل لملاحظة مؤداها «رجحان كفة الجانب التحديثى العقلانى وسيادته نسبيًا على الجانب التقليدى... دون أن يعنى هذا إلغاء الثنائية التوفيقية أو تجاوزها فى نسقهم الفكرى» [ص ١٢].

ويبلور أزمة الفكر العربى مكثفًا إياها فى لحظات تاريخية ثلاث دالة على تمزقه وتفاقم أزمته:

الأولى: هزيمة ١٩٦٧: وفى التعليق على ردود الفعل الفكرية للهزيمة يتوقف عند مشروعين الأول لعبد الله العروى الذى يفجر طرفى الثنائية التوفيقية (الأصالة والمعاصرة)، ويدعو إلى تنمية الذات حضاريًا بالاندماج فى حضارة الغرب، والثانى لحسن حنفى فى دعوته لتنمية الذات الدينية بالقطيعة الحضارية مع الغرب، ويرى أن كلا المشروعين يرفضان البنية الفكرية التوفيقية، ويستبعدان الشروط الاجتماعية والتاريخية على المستوى العربى والعالمى، ويحملان جانبًا انتقائيًا توفيقيًا فى بنيتهما. وهذا التوقف لا يجعله يغفل ما أسماه المشروع العقلانى أو العلمى وأنصاره وهو ما قسمه إلى: الفكر

الدينى المستنير، والفكر القومى العلمى والموضوعى، والفكر الاشتراكى العلمى، وهو لا يخفى تحيزه للمشروع العقلانى العلمى، ويعلق عليه الآمال لتخطى أزمة الفكر والواقع فى مجتمعاتنا العربية، حيث أن هذا المشروع رغم تعدد روافده فإن ما يجمعه هو محاولة «لتحقيق علاقة فاعلة إبداعية بين الفكر والواقع تحاول أن تخرج به من الثنائية والتوفيقية، فضلا عن (حرصه) على تأكيد الهوية القومية المتجددة و (تفتحه) فى الوقت نفسه على حضارة العصر، إلى جانب (احترامه) للعقل والعلم والديمقراطية وحرية التعبير والتجدد والإبداع» [ص ٥١].

الثانية: أزمة الخليج: بعد أن يبين أوجه الاختلاف بين هزيمة ١٩٦٧ وأزمة الخليج يوضح مواقف الفكر العربى إزاء هذه الأزمة: (أ) إدانة العدوان العراقى (موقف قومى إنسانى). (ب) تبرير العدوان وتأييده كخطوة نحو الوحدة (موقف إيديولوجى صارخ). (جـ) موقف لم يكن لديه بديل عملى إلا أنه كان لديه وعى بعناصر التاريخ، والأوضاع الاجتماعية المتخلفة فى المنطقة والأطماع الخارجية (موقف متسق موضوعى).

الثالثة: الفكر العربى والمتغيرات الدولية: ويحدد هذه المتغيرات فى انهيار النموذج السوفيتى والمنظومة الاشتراكية، وهيمنة الولايات المتحدة منفردة على العالم، إضافة إلى قيام مرحلة جديدة من التقدم تعتمد على الثورة العلمية التكنولوجية، مما عمق الأزمة على صعيد الفكر والواقع العربى، مؤكدًا اتجاهًا يحاول الخضوع للهيمنة الرأسمالية المتمثلة فى العولمة (الليبرالى)، واتجاها يرفض الأوضاع القائمة داخليًا وخارجيًا داعيًا إلى السلطة الدينية مناديًا بأن الإسلام هو الحل، وتتراوح حركة هذا التيار بين الرفض حتى تصل إلى الإرهاب (الأصولى السلفى). وهو يتهم الاتجاهين بأنهما من عوامل تأزيم واقعنا، الأول بإلغائه للخصوصية والثانى بتقوقعه وانعزاله ورفضه للحضارة الإنسانية الراهنة، وبين هذا وذاك لا ينسى أن يشيد ببعض المحاولات التى «ترتفع فوق هذا الاندماج التابع الهش والسلفية الانعزالية» [ص ١٧].

فى هذه العجالة ربما يتبادر إلى ذهن القارئ بأن مفكرنا يقوم بنفس ما رفضه، وهو محاولة التوفيق بين الثنائيات المختلفة، خاصة حينما أعلن موقفه فيما بين **أنور عبدالملك وحسن حنفى وعابد الجابرى** فى إشكالية الاعتراف بوجود أزمة للفكر العربى، أو عندما انتصر لما أسماه بالمشروع العقلانى أو العلمى فى مقابل الدعوة للاندماج فى الغرب (عبدالله العروى)، والدعوة للقطيعة الحضارية مع الغرب (حسن حنفى)، أو عندما تبنى ما أسماه أيضا بالموقف المتسق الموضوعى تجاه أزمة الخليج، أو أخيرا عندما رفض كلا من الاتجاه الليبرالى أو الاتجاه الأصولى السلفى، بحيث حاول الموازنة دائما بين موقفين على ساحة الفكر العربى؛ وأراد أن يتخطاهما معا بشكل توفيقى يعتمد فى الأساس على تخير موقف ثالث يرفض الموقفين السابقين ويحاول الأخذ بما جاء فى كل منهما، بحيث وقع فى نفس ما حذر منه، وهو أنه لم يستطع هو الآخر تجاوز تلك الثنائية فى أنساقه الفكرية، وإن كان قد لام عليها غيره. نقول ربما يتبادر هذا لذهن القارئ خاصة ونحن نعرض فى عجالة لتصوره، حيث أن كاتبنا فى تحليله الفكرى الرائع هذا يحاول دوما رؤية الظاهرة فى واقعها

كاشفا عن مجموعة العلاقات المختلفة، التى تربطها بالظواهر الأخرى، فهو يرى الفكرة فى تطورها التاريخى فى الواقع وتفاعلها المستمر، وربما المناضل على الأرض، ومن يعرف فكره سيرى أن التوفيقية - كما يفهمها - تستند على علاقة تجاور استبعادية، بينما إيمانه بالتنوع والاختلاف جعل العلاقة بين الظواهر لديه علاقة تفاعل جدلى، ومن هنا فعلاقة التجاور علاقة تبدأ ميتة، بينما علاقة التفاعل الجدلى قادرة على الإضافة والتجديد المستمر والتجاوز والإبداع، إذ يرى أن العصر الذى نعيشه «هو عصر الاختلاف داخل الهوية، والفردية والتنوع داخل الكلية، والتعدد داخل النظام، والمخيلة والإبداع داخل العقلانية، والثقافى داخل الاقتصادى والحلم داخل بنية العلم، والإبداع داخل القيم، والذاتية فى قلب الموضوعية والعلاقات الجدلية المتداخلة المتفاعلة تحرك بين الكلى والجزئى، بين العام والخاص، بين تناقض الوحدات ووحدة المتناقضات» [صـ١٧].

إلا أننا سوف نتوقف عند نقطة أخرى، ربما سيكون للقارئ حق فى إبدائها هذه المرة، وهى ثنائية أخرى من نوع جديد، ربما لا يتحمل وزرها مفكرنا وحده، وهى الخاصة بطبيعة الأداء لهذا المشروع العقلانى أو العلمى والذى يتسم دائمًا بموقف موضوعى عميق على المستوى الفكرى، بينما يتحول هذا الموقف من شفافية وعمق ووضوح فكرى وصرامة منهجية إلى تخبط وعدم قدرة على الحركة والأداء على مستوى الواقع، وباعتراف كاتبنا نفسه بأن هذا المشروع «لم يستطع أن يقدم حلًا عمليًا بديلا فى مواجهة العدوان» فى أثناء حرب الخليج، على الرغم من أنه أرجع هذا إلى تخلف الأوضاع العربية عامة وتفككها، ونضيف لهذا أيضًا سببًا آخر هو أزمة اليسار فى العالم الذى لم ينته بعد إعادة ترتيب أوراقه النظرية، ومن هنا أزمة اليسار المصرى الذى يحاول جيدًا الخروج من الشراك المنصوبة له فى الداخل والخارج؛ إلا أن كل هذا لا يمنعنا من الإشارة إلى هذه الثنائية بين الأداء الفكرى والأداء فى الواقع، لعل هذا يستثير بعض مفكرينا للاضطلاع بهذا الجهد التنظيرى والمعرفى، انطلاقًا من هذا الواقع المأزوم الذى هو فى حاجة إلى إعادة فهمه ودراسته على ضوء المتغيرات الجديدة داخليًا وخارجيًا، نقول ذلك لأن مفكرنا واحد من ألمع المؤهلين علمًا وعملًا للقيام بهذا الجهد المعرفى الهام. ولنتأمل حديثه عند إنهائه لتقديمه، فهو يدعو لتحديث الواقع، والنقد العقلانى والرؤية التاريخية، إضافة إلى الامتلاك المعرفى لثورة المعلوماتية، وإلى مشروع تنموى شامل ذى أبعاد مختلفة (اقتصادية اجتماعية وتعليمية وثقافية.. إلخ)، وإطلاق حرية الفكر والنقد والاختلاف..

هذا عن المقدمة، أما عن محتويات هذا العدد المهم، فقد وقعت أغلب المداخلات فى الفكر النظرى بين ستة محاور، أولها (محاولة رصد العوائق النظرية فى الفكر العربى) وثانيها (أزمة الوعى التاريخى فى الفكر العربى) وثالثها عن (واقع الفكر العربى المغاربى) ورابعها عن (واقع الثقافة العربية) وخامسها عن (رؤية الفكر العربى فى إطار المقارنة بالآخر)، وسادسها عن (دراسات نقدية لبعض من درسوا الفكر العربى)، هذا فضلًا عن البحوث الأخرى فى الفكر السياسى والاقتصادى والاجتماعى بأقلام صفوة المفكرين والباحثين المتخصصين على امتداد العالم العربى.

متابعات
سينما

الجريدة السينمائية.. ذاكرة الأمة

مازال (المارش العسكرى) يهدر فى آذاننا، يملأ النفس بالفخر والعزة، مثيرا الرغبة فى التقدم والاقتحام، رغم مرور السنوات والعقود وانقضاء العهود، كأنه واقع معاش، نستشعر نبضه ونتلمس دفئه.

ها هى عربته المكشوفة غاطسة وسط أمواج البشر، يلوح بذراعيه للجماهير، تفيض عيناه بابتسامة، يجلجل صوته من فوق المنبر «لقد كتب علينا القتال..» ومن فوق المنصة فى ميدان المنشية يعلن باسم الأمة تأميم الشركة العالمية لقناة السويس.. ويحادث فخامة الرؤساء وينصت لهمس الغلابة.

ماذا يا ترى يزيح الأستار عن مخزون الذكريات، ومن يدير مفتاحه، لتتدفق موجاته مفعمة بالحرارة والحيوية. هل هو شريط الصوت بما ينطق به من تعليق وموسيقى، أم هى الصورة بما تضمه من شخصيات عظيمة وأحداث جليلة؟

هكذا دأبت جريدة مصر السينمائية - منذ ميلادها سنة ١٩٣٥ - على مواكبة الأحداث الرسمية، حتى صارت ديوانا لمصر المعاصرة وسجلا بالصوت والصورة لأحداثها السياسية ونشاطها الرياضى والاجتماعى.

وقد شهدت الجريدة أزهى عصورها بعد ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ بفضل رعاية رجالها للجريدة حين أيقنوا قوة تأثيرها فى وصلهم بالشعب ونشر فكرهم والتعريف بمنجزاتهم، فصارت الجريدة مطلبا يلبى حاجة معرفية لدى الجماهير، وتأصلت عادة ارتياد السينما كما انتعشت دور السينما فى الأحياء الشعبية وقد انتظم إصدار الجريدة اسبوعيا وتنوعت موضوعاتها وتعددت فقراتها واتسع نطاقها وأصبحت تتبادل الأخبار مع اثنتى عشرة جريدة سينمائية فى العالم، وكان قمة تقدير الثورة للجريدة

وصاحبها حسن مراد، أن منحه الرئيس جمال عبد الناصر، كاميرا حديثة، حرص حسن مراد على الاعتناء بها والفخر باقتنائها وقد وافته المنية فى موقع التصوير وهو يحتضنها سنة ١٩٧٠.

ارتبطت الجريدة باسم صاحبها حسن مراد، فكان مديرها ومخرجها ومصورها أيضا.

وكان حسن مراد قد سافر على نفقته الخاصة إلى ألمانيا إبان الحرب العالمية الأولى والتحق باستوديو (أوفا) لدراسة التصوير السينمائى. وهناك اطلع على العديد من الجرائد السينمائية، وأعجب بدورها فى ملاحقة الأحداث الهامة وتصويرها فى حينها ثم عرضها دوريا على جمهور المشاهدين.

وقد بادر حسن مراد فور عودته للوطن - بعرض مشروع الجريدة على طلعت حرب الذى كان قد أسس شركة مصر للتمثيل والسينما سنة ١٩٢٥ إحدى شركات بنك مصر، وأنشأ ستوديو مصر سنة ١٩٢٧، وقد أرسى طلعت حرب المنهج الفكرى للأفلام الوثائقية وأفلام المعرفة فى خطاب الافتتاح، مما يعد دستورا للعاملين فى هذا الفن حتى الآن، حيث وجه أنظارهم إلى المناظر الطبيعية الخلابة فى الريف وعلى ضفاف النيل، وحثهم على الغوص فى التاريخ القديم خلال آثار مصر العريقة وإلقاء الضوء على كل ما تبدعه يد الإنسان من صناعات يدوية تقليدية وميكانيكية حديثة، و التعريف بمحاصيل مصر وخاماتها الطبيعية فى المحاجر والمناجم وتسجيل عادات المصريين وتقاليدهم فى المواسم والأعياد.

كان المناخ مهيئا لإصدار الجريدة، أوكل طلعت حرب إدارتها إلى حسن مراد ودعمها بمبلغ ألفى جنيه سنويا فى وقت كانت علبة الفيلم الخام (ثلثمائة متر) بمبلغ اربعة جنيهات، كما الحقه ببعثة السينمائيين الأولى إلى ألمانيا مع أحمد بدرخان و محمد عبد العظيم وآخرين وقد نجح حسن مراد فى الحصول على دعم إضافى من الحكومة وقدره أربعة آلاف جنيه سنويا للإعلام عن نشاطها، فدارت العجلة وبدأ إصدار الجريدة.

كان حسن مراد مؤسسة كاملة، وكان العمل فى الجريدة يتم بنظام ودقة، كشفت عنهما مفكرته المحفوظة بإدارة الجريدة، حيث دون فيها بخط يده - مواضع الفقرات وتاريخ التصوير وطول الفقرة بالمتر ومدة عرضها على الشاشة، وقد حتمت ظروف العمل وما يتطلبه من سرعة وسط الجماهير، الاستعانة بمساعدين، كان يعمل فى أول الأمر بإمكانيات بسيطة وأسلوب أكثر بساطة وقد خصص له ستوديو مصر كاميرا «بل آندهاول» وسيارة وحصة من الفيلم الخام وعامل إضاءة، كانت الكاميرا تدار يدويا بالزمبلك، وكانت خزانة الكاميرا تتسع لثلاثين مترا تكفى لتصوير فقرة مدتها دقيقة واحدة، فإذا تطلب الموضوع كمية أكبر من الفيلم، كان يشحن الكاميرا مرة ثانية وثالثة وهو فى موقع التصوير، وكان حسن مراد يستخدم على الدوام العدسة العريضة التى تغطى الموضوع فى لقطة واحدة شاملة، ونادرا ما كان يحرك الكاميرا داخل اللقطة، وقد زامله فى العمل المونتير حستوف، وإن كان دور المونتاج محدودا فى الجريدة، يقتصر على قص بدايات

اللقطات ونهاياتها وترتيبها وفق نظام متفق عليه مع حسن مراد ليستغرق عرض الجريدة على الشاشة عشر دقائق.

وقد صدرت الجريدة فى بداياتها صامتة، نصف شهرية، ثم نطقت مع دخول الصوت السينما المصرية سنة ١٩٣٧، وانتظم إصدارها اسبوعيا منذ ١٩٤٠، وكان إبراهيم عماره يعد التعليق ويذيعه بصوته. وبعد الثورة نطقت الجريدة بصوت جلال معوض ثم ارتبطت لمدة طويلة بصوت صلاح زكى وكان حسن مراد يعين مادة التعليق مما تنشره الصحف، وكان يشرف بنفسه على التسجيل ليتاكد من عدم إغفال اى من اسماء الشخصيات التى تعرضها الجريدة، وكانت عملية المكساج تتم باسلوب بسيط ايضا، بين شريطين للصوت احدهما للتعليق والآخر للموسيقى التى غالبا ما كانت مارشا حماسيا لمله الفجوات فى شريط الصوت.

وقد تحددت ملامح الجريدة السينمائية على يد حسن مراد بتصوير الشخصيات الهامة فى مواقعها الطبيعية وإغفال المشاهد التمثيلية تماما وتسجيل المناسبات الهامة، وقد ادعى بعض الباحثين على حسن مراد التصاقه بالسلطة فى عهد الملكية وعهد الثورة إلا أن حرصه على إشباع رغبة جمهور المشاهدين المعرفية واهتمامه بتنوع فقرات الجريدة لتغطى أوجه الحياة الرياضية والاجتماعية والفنية بالإضافة للسياسة، يسقط عنه ذلك الادعاء.

وتقدر قيمة الجريدة بما تضمه من فقرات نادرة تشكل على مدار إصدارها كنزا لا يضاهى مثل حفلات الزفاف الملكى والاحتفال بالطيار صدقى أول طيار مصرى، وافتتاح برلمان سنة ١٩٤٣، وإعلان ميثاق جامعة الدول العربية، والمؤتمر النسائى سنة ١٩٤٥ ويوم الأمم المتحدة سنة ١٩٤٨ وتكريم ام كلثوم سنة ١٩٤٩ غير لقطات تراثية لعودة المحمل ومولد السيدة زينب وشم النسيم وفقرات علمية عن تربية النحل ودودة القز وأخرى معرفية عن متاحف الشمع والسكة الحديد والقطن والمعرض الزراعى وفقرات وثائقية لكارثة الباخرة زمزم وجريمة مسطرد. وتضمنت الجريدة فقرات لأحداث جليلة بعد الثورة منها إعلان الجمهورية وتأميم القنال وقانون الإصلاح الزراعى وزيارة جمال عبد الناصر لسوريا بعد الوحدة ومؤتمر باندونج وخطاب عبد الناصر فى الأمم المتحدة وإطلاق شرارة العمل فى السد العالى

ويسجل التاريخ لجريدة مصر الناطقة دورا رائدا ومشرفا فى حرب فلسطين سنة ١٩٤٨، حين انتقل حسن مراد بكاميرته إلى فلسطين ليصور تحركات الجيش المصرى فى ساحة القتال ويصدر عنه سبعة اعداد خاصة من الجريدة، وقد كان هذا المجال من قبل حكرا على الأجانب.

لقد تفانى حسن مراد فى العمل واخلص له فاصدر ستة وسبعين عددا خاصا للجريدة فى المدة من عام ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ بالإضافة إلى أعدادها الأسبوعية وقد كانت الجريدة مراة لحركة رجال الثورة ومنجزاتهم، حيث توضح فقراتها اهتمامهم بدعم العلاقات الخارجية مع الدول الصديقة خلال رحلات جمال عبد الناصر للخارج، مع طرح وجهة نظر مصر فى القضايا الدولية خلال

المؤتمرات واجتماعات المنظمات الدولية تأكيدا لسياسة الدولة فى إذكاء روح القومية العربية ودعم كتلة عدم الانحياز وتبنى قضايا حقوق الإنسان.

غير أن الجريدة فى شكلها المعتاد، وارتباطها باسم حسن مراد قد أثارت حفيظة بعض زملائه فى ستوديو مصر وحفزت البعض الآخر إلى العمل على تطورها، فقد تقدم المخرج سعد نديم بمذكرة لمدير ستوديو مصر ضمنها نقدا للجريدة واقتراحات إيجابية لتطويرها، منها اقتراح بألا يزيد طول الفقرة عن ثلاثين مترا تعرض فى دقيقة على الشاشة كما أوصى باستخدام العدسة الضيقة لتصوير لقطات كبيرة وزيادة عدد الفقرات المعرفية وضرورة استخدام الصوت الحى متزامنا مع الصورة، والاهتمام بالتعبير عن هموم البسطاء من أفراد الشعب وطالب بمضاعفة عدد المندوبين.

وقد انتقلت الجريدة بين أكثر من جهة تمولها وتشرف عليها وتصدرها كما تغير اسمها أكثر من مرة، صدرت فى بداياتها عن ستوديو مصر باسم جريدة مصر السينمائية ثم أطلق عليها الجريدة الناطقة ثم سميت الجريدة العربية بعد الوحدة مع سوريا ثم انتقلت إلى التليفزيون واستعادت اسمها الأول، وأخيرا استقر إصدارها عن الهيئة العامة للاستعلامات ولكن بقى حسن مراد مديرا لها حتى وفاته.

ومع بداية البث التلفزيونى ١٩٦٠، واجهت الجريدة منافسة قوية من جهاز تعززه وكالات إخبارية فى كل أنحاء العالم ليبث الخبر بعد وقوعه بدقائق لكافة أقاليم مصر ويدافع رفيق الصبان عن إصدار الجريدة السينمائية بأنها تقدم خدمة إعلامية لجمهور السينما، كما أن المستوى التقنى والعرض الفنى الذى يوفره فن السينما للحدث، يختلف عنه فى أخبار التليفزيون وتكمن القيمة الأساسية للجريدة أنها حافظة لتاريخ الأمة على خامة لا تتحلل سريعا كما هو الحال فى شريط الفيديو.

ولما كانت جريدة مصر السينمائية ديوانا للحياة المعاصرة وخازنة لذاكرة الأمة وجب تكتيل الجهود للعناية بها بتشكيل لجنة من المتخصصين لرسم السياسة العامة للجريدة ودعم ميزانية إنتاجها، وتشكيل هيكل إدارى يضاعف مندوبيها، لتغطى فقراتها جميع أوجه الحياة فى مصر، مما يتطلب بناء مقر دائم للجريدة تحفظ فيه إصداراتها بأسلوب علمى، ملحق بها إدارة لترميم الفقرات التاريخية وتزويدها بخدمة الكومبيوتر لتصنيف فقراتها واستثمار نسخ منها بالبيع أو التبادل، أو العمل على تخليد ذكرى مؤسسها الاقتصادى الوطنى طلعت حرب ومديرها حسن مراد الذى كان المهرجان القومى السادس عشر للأفلام التسجيلية بالإسماعيلية عام ١٩٩٣ قد كرمه، كما كرمه المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥ فى إطار الاحتفالية بمئوية السينما.

فريال كامل

مارسيل عقل

مصر بداية القرن العشرين
عبر صور لينيرت ولاندروك

معهد العالم العربي يبدو هذا العام بمثابة «صندوق الدنيا» الصغير الذى يفتح طاقته على عالم واسع،... على «مصر أم الدنيا»، عبر عرض يتناول مختلف العالم الجمالية والفنية والثقافية التى تختزنها بلاد النيل. فمن الاحتفال بمرور مائة عام على انطلاقة السينما المصرية، إلى الاحتفالات الموسيقية والعروض الراقصة، إلخ... يخصص المعهد معرضًا للصور الفوتوغرافية التى انجزها **لينيرت ولا ندروك** فى مختلف المدن المصرية بين عام ١٩٢٣ و ١٩٣٠.

ويقام المعرض الذى يمتد زهاء شهرين ونصف الشهر (من ١٤ نوفمبر ١٩٩٥ حتى ٢٨ يناير عام ١٩٩٦)، بإشراف المعهد وبرعاية متحف الإليزيه في لوزان الذى يمتلك العدد الأكبر من هذه الصور. والجدير بالذكر أن الدخول إليه مجانى بهدف السماح لأكبر عدد من محبى مصر من إلقاء نظرة على مصر القديمة بكافة وجوهها.

تتألق وجوه مصر القديمة مزدانة بسحر الشرق، وتتعاقب الساحات والشوارع والبيوت بعيدة فى الماضى، مختلفة عما تراه عين الناظر اليوم. انطلاقًا من ساحة سليمان باشا عام ١٩٢٨، حيث يلفت نظرنا التباين بين ندرة السيارات حينذاك وزحمة السير الخانقة اليوم، إلى مصر الجيزة والهرم الأكبر عام ١٩٢٣ مرورًا بصورة للأهرامات أثناء فيضان النيل، حيث تزدان مصر بجمال طبيعى خلاب. من ناحية أخرى، خلد المصوران كافة المظاهر الشعبية، صورًا الأحياء والأزقة والجوامع، التقطا صور المصريين في مختلف ساعات الليل والنهار. صورًا تحركاتهم اليومية البسيطة كالذهاب إلى العمل، والسير فى الأزقة وشراء الحاجيات، والتوجه إلى المساجد، إلخ.. المرأة، والواحة، والصحراء التى تعتبر أحد ثوابت الشعر العربى، تشكل أيضًا الفكرة الرئيسية التى دارت حولها عدسة لينيرت وحاولت تجسيدها تمامًا كالقطعة الغنائية التى يبنى

عليها العمل الموسيقى بأكمله. وتخضع الصور التى انجزها ووزعها المصوران لمقتضيات المنطق الصورى وتدل على سيطرة الفنانين المطلقة على النور والظل.

ولد **لينيرت ولاندروك** كلاهما عام ١٨٧٨، إلا أن الأول ولد فى بوهيميا وحمل الجنسية النمساوية ثم التشيكية فيما بعد، بينما ولد الثانى فى ولاية ساخس وأصبح مواطنًا ألمانيًا.

ولقد اكتشف **لينيرت** سحر الشرق وروعته خلال رحلة إلى تونس قام بها سيرًا على الأقدام وتعرف خلالها عن قرب إلى حضارة عميقة أذهله ثراؤها واختلافها عن الحضارة الغربية التى عايشها فى أوروبا.

عند عودته إلى سويسرا، التقى **بلاندروك** وأخذ يصف له روعة ما شاهده فى تونس، كما عرض عليه الصور التى التقطها هناك. ولقد نجح **لينيرت** بإثارة حماسة **لاندروك** الذى وافق على العودة برفقته إلى تونس حيث فتح متجرًا صغيرًا فى العاصمة وانصرف لاندروك لإدارة المحل بينما راح لينيرت يطوف البلاد متجها خاصة صوب الجنوب التونسى ثم إلى الجزائر حيث التقط مجموعة من الصور تعد إحدى ذخائر التاريخ العربى.

واعتقل **لينيرت** خلال الحرب العالمية الأولى فى الجزائر ثم احتجز فى كورسيكا. وبعد إطلاق سراحه، أنشأ الرجلان «مطبوعات الفن والمشرق» عام ١٩٢٠ فى ليبزيغ. ثم توجه **لينيرت** عام ١٩٢٣، برفقة أحد المساعدين إلى لبنان وفلسطين ومصر فى رحلة تصويرية. ويبدو أن افتتان **لينيرت** بمصر وتعلقه بالشعب المصرى جعله يقنع شريكه بالانتقال إليها والاستقرار فيها مع عائلته. وفى ٢١ من شارع المغربى (شارع عدلى الحالى) افتتح الشريكان مؤسسة جديدة للمطبوعات والتصوير.

فى عام ١٩٣٠ فضل **لينيرت** الانفصال عن شريكه والعودة إلى تونس حيث توفى عام ١٩٤٨. بينما بقى **لاندروك** فى القاهرة وافتتح مؤسسة جديدة فى شارع شريف (شارع المدابغ سابقًا). ولقد ازدهرت أعمالها حتى عام ١٩٣٩ وباتت من أهم دور النشر فى مصر كما ضمت المكتبة الألمانية المعروفة بإدارة هير بيبينو.

وقرر **لاندروك** العودة إلى ألمانيا عندما استشعر قيام الحرب الوشيكة، وعهد بالشركة إلى ابن زوجته **كورت لامبيرت** الذى تابع عمله كناشر سويسرى بالاشتراك مع ابنه **إدوارد**. ولاتزال دار النشر قائمة حاليًا فى القاهرة، وقد ساهمت مساهمة فعالة فى إقامة المعرض تحت عنوان «**مصر لينيرت ولاندروك**». كما وضع هذا العنوان الأخير تحت شعار بول فاليرى القائل: «لكى يحدث الشرق كامل تأثيره على المرء، يجب أن يتوافر مزيج من المدى والزمن، شىء من الحقيقة والخيال، بعض من التفاصيل الصغيرة ورؤيا واسعة، تلك هى روح الشرق».

نفحات أفريقية فى دار ثقافات العالم

إذا كانت أفريقيا هى بلاد النغم عند البعض، فإن أفريقيا الموسيقية هى أيضًا أرض الألحان المرهفة الحس والتقنيات الموسيقية المعقدة. وتخضع الجاليات السوداء المغتربة فى العالم لهذه المقاييس أينما حلت وخاصة رعايا الأكواتور السود الذين استمروا على الوفاء لتقاليدهم القديمة فى بلاد الاغتراب.

هذا ما حدا «بدار ثقافات العالم» لاختيار مجموعة من الحفلات

الموسيقية القادمة من القارة السوداء تتضمن عروضا لآلات ألنفخ من أربع دول أفريقية ودولة أميركية لاتينية هى الاكواتور حيث استطاعت الجالية السوداء فيها الاحتفاظ بأصولها وذاكرتها الموسيقية.

رواندا: أغانى البلاط

بين السابع والثانى عشر من ديسمبر ٩٥، قدمت فلوريدا اوفيرا اغانى مختلفة من رواندا تندرج فى سياق التقاليد الغنائية القديمة التى تعلمتها عندما كانت لاتزال أميرة شابة فى البلاط الملكى الرواندى. وتعتبر فلوريدا حاليا الأمينة الأساسية لهذا النمط الفنى. ويرافقها ميدار ماما غنيا على ال «ايننغا»، وهى قيثارة قديمة بالاشتراك مع المغنى نارسيس كاليسا.

ومنذ اللحظات الأولى، تغدق الموسيقى الرواندية كنوزًا من الانفعالات الغريبة والتموجات الصوتية النادرة. فهى مؤثرة، استذكارية وفريدة من نوعها بين الأنماط الموسيقية المعروفة فى القارة الأفريقية. ويعتبر الغناء هو اللون الأكثر انتشارًا. فهو يعبر عن القيم الطقسية للحركة كما تضفى على الشعر تأثير الصوت المبدع. وخلف مظاهر الهشاشة، يبدو صوت فلوريدا اوفيرا قويًا مؤثرًا يتضمن شعرا يحن إلى أرض بعيدة ويحكى عن أزمان فائتة.

افريقيا الوسطى: أبواق باندا ليندا

تنفخ مجموعة الباندا ليندا القادمة من منطقة بامبارى فى أبواق كبيرة مكونة من جذور القابوق (القطن الكاذب) الفارغة. ويصدر كل من الأبواق عددًا من الأصوات المختلفة كما يرقص الموسيقيون على هذه الأنغام الصاخبة، مما يجعل الموسيقى أخاذة والاستعراض لامعًا يدفع بالمشاهد إلى استكشاف هذا الطابع المجهول من حضارات الشعوب الأفريقية.

وتضم غابات أفريقيا الاستوائية جمهورية أفريقيا الوسطى التى تتألف من عدد من الشعوب منها شعب الباندا الذى يشكل الأغلبية. وينقسم الباندا بدورهم إلى مجموعات مختلفة منها شعب الليندا. وهم يقيمون فى منطقة واقعة على ثلاثمائة كيلو متر إلى الشمال من العاصمة بانغى. ومن الجدير بالذكر أن موسيقى الباندا قد تأثرت تأثيرًا عميقًا بنمط إنتاج هذا الشعب الذى انتقل من انماط الإنتاج البدائية المستندة إلى الصيد والقطاف إلى نمط الإنتاج الحضرى القائم على الزراعة. فبين ألحان الصيادين وأغانى المزارعين، طرأت على الفن الباندى تحولات جذرية. فلقد كانت الموسيقى القديمة مرتبطة بطقوس الأسلاف، وهى تخضع اليوم لموسم القطاف وتخرج فى الأعياد والأفراح والأتراح والمناسبات المختلفة التى لا يتوانى سكان أفريقيا الشمالية عن ابتكار الحجج لخلقها، مثل زيارة الغرباء إلى القرية أو أية مناسبة عائلية أو دينية أو محلية.

الكاميرون: موسيقى باموم فى قصر فومبان

يعتبر ثراء الناى والمزامير والأبواق وتعدد الأصوات دليلًا قويًا على أهمية الحفلات الملكية والأميرية التى تميز بها قصر الفومبان فى الكاميرون.

ويؤلف الباموم مملكة قديمة كان لموسيقاها دور هام فى المجتمع. فبين كبار وجهاء القصر يقيم حوالى عشرين موسيقيًا يقتصر دورهم على الإعلان والتعليق على تحركات الملك. ولقد امتزجت هذه الموسيقى الوطنية بموسيقات الحضارات المجاورة ومنها الأنغام والآلات العربية وتأثرت بها، فباتت خليطًا من الحضارات والموسيقات الرفيعة.

ويتمركز البامو بأغلبيتهم حول العاصمة فومبان. وهم ينحدرون من دولة تيكار التى ينتمى إليها أول ملوكهم: نيقاره الذى استولى على فومبان على أن أفضل تنظيم دولة البامو يعود إلى الملك مبومبوفو الذى جعل منهم شعبًا قويًا ذا تقاليد راسخة وعريقة. ولقد اعتنق البامو الإسلام فى القرن السابع عشر.

ولاتزال الموسيقى الكاميرونية ترتبط بمختلف الطبقات الاجتماعية ارتباطًا وثيقًا. فلكل فئة موسيقاها الخاصة: موسيقى الملك وموسيقى الأمراء وموسيقى الحاشية بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية... ويعتبر النغيون، وهو عبارة عن عيد وطنى المناسبة الأهم للعزف والغناء حيث كانت النساء والأطفال حتى السنوات الأخيرة الماضية، تمنع من حضور احتفالاته.

النيجر: الناى والمزمار

موسيقيان، وعازف ناى ولاعب «الغبيطة» يقدمون استعراضا من الألحان الشعبية النيجيرية فى سياق سهرات دار ثقافات العالم لأعياد رأس السنة الميلادية. ويمتاز الرباعى بأداء رفيع يجعله من أهم الفرق النيجيرية وفى مصاف كبار الفرق الموسيقية العالمية.

ويعزف نا ـ فازارو على آلة الناى ذات الثقوب الأربعة التى ترتبط بتقاليد الرعيان الأوائل. وهو يبدع أنغامًا مفرحة راقصة مؤلفة من سلسلة من المقطوعات المختلفة التى تتخللها «حوادث» طوعية معدة سابقًا لإضفاء طابع من المرح والسحر.

ويعزف على غانا، ابن الموسيقار الكانورى المعروف شيتيما غانجا، على المزمار «الغبيتا». وقد أطلق عليه لقب «روح المانغا» نظرًا لروعة أدائه. فهو ينفخ بمزماره بواسطة تقنية التنفس الدائرى فيخرج لحنًا متواصلاً مالئًا خدوده بالهواء من أنفه، مما يسمح له بالعزف لمدة ثلاث ساعات متواصلة بدون تعب.

الأكواتور: أغان راقصة

عكفت نساء قرية ريكورتيه فى الأكواتور على الغناء والرقص كوسيلة لشفاء المرضى أو رثاء الموتى وطرد الحزن من القلوب. من هذه التقاليد الشعبية استقى بابا رانسون أغانيه «الماريمباس» وألحانه الفائضة الغزارة بينما ترقص ايزورا، بل وتبتكر رقصات تقع على منتصف الطريق بين أفريقيا وأسبانيا.

وتقع قرية ريكورتيه فى منطقة صعبة المنال فى أعالى غابات الأكواتور الكثيفة. وهى تضم جالية سوداء مؤلفة من مجموعة من الحطابين مكونة من مائتى نسمة فقط. ولقد ساهمت عزلة القرية التى تقع على بعد سبع ساعات سيرًا على الأقدام من أقرب مدينة، على المحافظة على الطقوس القديمة وتجديدها وسمحت للقرويين باستخدامها كوسيلة تعينهم على تحمل العزلة القاسية.

وتحتل المرأة مركزًا مرموقًا فى هذا المجتمع البدائى المنغلق على نفسه. فهى تحترف التطبيب بالأعشاب وتوفر التعليم وتؤمن أداء الطقوس الدينية لدفن الموتى وغيرها. فالقرية بعيدة وليس فيها المعلم والطبيب والكاهن، والمهمة فى تأمين هذه الوظائف الاجتماعية الحية، تعود إلى النساء التى تستخدم الغناء كوسيلة لأدائها.

وتعتبر إيلوديا شيلانيو المغنية الرئيسية فى القرية، التى تضم ذاكرتها معظم ألحان الريكورتيه، كما تؤدى ايزورا البالغة من العمر اثنين وسبعين عامًا رقصات بالغة الرشاقة، هى عبارة عن خليط من الرقص الإفريقى والأسبانى.

صبرى حافظ

حجر العذراء

البنية التكرارية وجدل الأسطورة والواقع

مسرحية (حجر العذراء The Maiden Stone) للكاتبة الأسكتلندية رونا مونرو Rona Murro التى يقدمها الآن «مسرح هامستيد Hampstead Theatre» مسرحية جيدة وممتعة معا. فقد كانت أول مسرحية تفوز بالجائزة المسرحية الجديدة «جائزة بيجى رامزى المسرحية The Peggy Ramsay Play Award». وهى جائزة تأسست عقب وفاة السيدة بيجى رامزى التى كانت أكبر متعهدة مسرحية فى لندن طوال الأربعين عاما الماضية، وأوصت، عند وفاتها عام ١٩٩١، بتخصيص ثروتها التى تربو على مليون ونصف مليون جنيه لإنشاء جائزة سنوية تحمل اسمها، قيمتها خمسون ألف جنيه، تمنح للمسرح الذى يقدم أهم مسرحية جديدة، حتى تشجع المسارح الانجليزية على إنتاج المسرحيات الجديدة والجيدة. وإذا كانت الجائزة تقدم على النص المسرحى الذى يعتزم مسرح ما تقديمه، فإن قيمتها الكبيرة تتيح لهذا المسرح الإنفاق بسخاء نسبى على النص الفائز لتقديمه للجمهور بما يليق به من إخراج مسرحى سخى، لا يعانى من التقشف الذى تتسم به عادة أعمال المسارح التجريبية الصغيرة. وقد استطاع الإخراج الجيد الذى حظيت به هذه المسرحية على يدى المخرج الموهوب ماثيو لويد Matthew Lloyd أن يبرز ما فى نصها الجميل من ثراء شعرى ودلالى معا. وأن يبلور لغة إخراجية تطرح رؤى المسرحية فى ساحة تأويلية ثرية بتعدد مستوياتها. وأن يعد لها تصميما قادرا على التراسل مع ما فيها من بساطة وشاعرية.

ولكن علينا قبل الحديث عن المسرحية أن نتعرف بإيجاز على مؤلفتها رونا مونرو التى ولدت فى ابردين Aberdeen فى شمال اسكتلندا، وامضت طفولتها وصباها

فى شمالها الشرقى، حيث ترعرت على أساطير هذا الجزء من العالم الذى يقع فى أقصى الشمال من الجزر البريطانية، والذى تمتزج فى مأثوراته الشعبية وأساطيره أمشاج من الحكايات الشعبية الاسكتلندية الخالصة ومن الأساطير الأيسلندية أو النوردية التى تنتشر فى أقصى الشمال الأوربى، ومن التراث الشفهى الذى يعيش عليه عامة الشعب فى عالم ما قبل ثورة الاتصالات التى أجهزت على حميمية العلاقات الطبيعية بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه، بكل ما فيه من حيوانات ونباتات وأشجار وبكل ما ينطوى عليه الخيال الشعبى أو الجمعى الخصب من خرافات ونوادر وحكايات. هذا العالم الخصب الذى تعود إليه الكاتبة فى مسرحيتها لتمتح منه بعض شخصياتها، وجل مادتها الأساسية، والكثير مما ترويه شخصياتها من مأثورات، ولتأخذ عنه هذا المنطق المدهش الذى يمنح مسرحيتها خصوصيتها وغناها فى وقت واحد، وهو منطق لا يفرق بين الواقعى والمتخيل، لأنه يدرك أن للخيال الشعبى قوة تفوق فى كثير من الأحيان قوة الواقع، وأن اليقين الذى تمنحه حكاياته ومأثوراته للإنسان لايقل قوة عن اليقين العلمى القائم على التجربة أو الخبرة الملموسة. وأن إدراك الإنسان المعاصر لا يتشكل إلا من خلال اللغة؛ فهو الذى يجعل هذا الواقع فى التحليل النهائى له نوعا من المتخيل الذى لا يستطيع فى نهاية الأمر مضاهاة ما يبدعه الخيال من عوالم ثرية ومدهشة معا، تنير له فى كثير من الأحيان الطريق، وترهف طاقته على فهم العالم والتعامل معه. وقد بدأت **رونا مونرو** الكتابة للمسرح عام ١٩٨٢ وحصلت مسرحيتها (جاء دورك لتنظيف السلم Your Turn to Clean the Stair) التى قدمها مسرح «ترافيرز Traverse» بإدنبرة عام ١٩٩١ على جائزة أفضل مسرحية بريطانية واعدة. كما عرضت «فرقة ٧ : ٨٤» الاسكتلندية - الشهيرة والتى تكتسب اسمها من حقيقة أن ٧٪ من المجتمع البريطانى تملك ٨٤٪ من ثروته، مسرحيتها الأخيرة (فتيات جسورات Bold Girls)، وقدم لها التليفزيون الإنجليزى BB2 مسرحية (رجال الشهر Men of the Month) عام ١٩٩٤، كما عرض مؤخرا أول أفلامها (اليعسوقة Ladybrid, Ladybird). فنحن إذن بإزاء كاتبة مسرحية اسكتلندية النشأة والهوى، كاتبة جديدة ولكن خلفها إنجاز مسرحي مبشر، تتجلى ثماره الواعدة فى هذه المسرحية الجديدة.

فـ (حجر العذراء) مسرحية جديدة وواعدة بحق، لأنها تنطوى على بنية درامية تطرح منطق الرؤية الفطرية والتفكير بالصور والمأثورات الشعبية فى مواجهة سافرة مع منطق العقل النفعى فى أكثر أشكاله تجارية وبراجماتية، وتطرح الطبيعة فى مواجهة المدينة، والأسطورة فى مواجهة الواقع، فى بنية مسرحية شيقة، تتسم بالتلقائية وتهتم بعناصر الفرجة المسرحية قدر اهتمامها بقضايا الإنسان ومصيره. وما يجعل هذه البنية مؤثرة وفاعلة فى المسرحية استطاعتها إحالة الشكل نفسه إلى تجسيد للقضايا التى تتناولها. فالمواجهة بين هذين العالمين المتعارضين تتحول فى المسرحية إلى مواجهة بين شخصيتيها الأساسيتين، أو إلى تقاطع بين قصتين متغايرتين تنعكس دلالات كل

منهما على مرايا الأخرى. وهما قصتا هارييت Harriet وبيدى Bi-die. إذ تبدأ المسرحية بوصول هارييت إلى تلك المنطقة النائية فى شمال شرق اسكتلندا. وهى ممثلة أو بالأحرى نجمة فرقة مسرحية جوالة، فقد كانت أغلب الفرق المسرحية جوالة فى الزمن الذى اختارته المسرحية لتوقيت أحداثها، وهو النصف الأول من القرن الماضى. وقد جاءت هارييت إلى هذه المنطقة بناء على وهم بأن صاحب القلعة قد دعاها لتمثل مع فرقتها أحد أدوارها المسرحية الشهيرة. وتجسد لنا هارييت منذ اللحظة الأولى أقصى درجات التصنع فهى ليست ممثلة فحسب، وإنما ممثلة مليئة بذاتها، تحول أنانيتها دون رؤيتها لحقيقتها التى تدمر الآخرين فى طريق إشباعها لمآربها. فى هذه المنطقة تلتقى هارييت بنقيضتها المطلقة، ببيدى، وهى نموذج للفطرة الإنسانية فى أكثر تجلياتها تلقائية والتصاقا بالطبيعة. تقدمها لنا المسرحية وهى ترضع وليدها، وتقص الحكايا الشعبية الممتعة على أبنائها الذين يتحلقون حولها فى نوع من التجسيد المرئى لطقس الأمومة الطبيعية، والاستمتاع بكل ما فيه من تواصل وحميمية. هذا فى الوقت الذى علمنا فيه أن هارييت تخلت عن أبنائها الصغار وراءها، وتركت رضيعيها التوأم ليأتى بهما زوجها الثانى آرشى Archie، وهو ممثل جوال كذلك، ولم تجلب معها إلا ابنتها الكبرى مريم وابنها الأكبر هارى ليساعداها فى قضاء حوائجها. وأول ما يشغلها حين وصولها هو البحث عن مرضعة لتوأمها، وأين ستجد المرضعة فى هذه المنطقة إلا فى بيدى، الأم الطبيعية التى يفيض لبنها وحبها الأمومى على الجميع.

ويتجسد لنا على المسرح التقابل الصارخ بين المرأتين، وبين الاتجاهين. إحداهما لاتهتم إلا بذاتها، وراحتها ومطامحها التى تعرف أنها قضت على فرصة زوجها فى العمل مع فرقة مسرحية كبرى لأن تلك الفرقة لا تريد أن تمنحها إلا الأدوار التى تتلاءم مع عمرها الراهن، بينما تصر هى على تمثيل أدوار الفتيات الصغيرات التى تألقت فيها يوما مثل دور جولييت، بينما ابنتها مريم، من زوجها الأول، فى عمر جولييت. وعندما تجد أن المكان الذى سيقيمون فيه ليس إلا بيتا ريفيا متواضعا، وأن زوجها لم يكتب لصاحب القلعة لاستقبال الفرقة، تبدأ فى التذمر، ومطالبته بأن يوفر لها سبل الراحة، وأن يأتى لها ببساط تحت قدميها المرفهتين، فينصرف ليجلبه لها، فهو حريص على توفير كل مطالبها منساق لطبيعتها المسيطرة. وفى الطريق يلتقى بـ«نك Nick» الذى يحمل سجادة، فيفاوضه على الحصول عليها، ويقبل «نك» أن يقدمها له مقابل الحصول على معطفه الذى يحميه من برد تلك المنطقة القارس، على أن يضع فى جيب المعطف خصلة من شعره، وفى جيبه الآخر قلامة ظفره، ويوافق آرشى، ولكننا ندرك من طقس المبادلة أننا فى عالم يمتزج فيه السحر بالواقع. ما أن تطلب جميلته البساط، حتى يلتقى زوجها بمن يحمل بساطا، يقول لنا أنه جاء من فارس عبر مصر، وكأننا بإزاء بساط سحرى، أو وكأن الواقع يتخلق وفق منطق الحكايات الشعبية. وحينما تعرف بيدى أن آرشى حصل على البساط من نك، الذى تشير إليه باسم الشيطان،

حتى تدرك أنه فى المنطقة وتنطلق للعثور عليه.

وفضلا على المواجهة بين المرأتين، ولكل منهما قصتها مع الحياة والأمومة، تقدم لنا المسرحية قصتين أخريين تتقاطعان معهما: أولاهما هى القصة السحرية التى منحت المسرحية عنوانها وهى حكاية عن عذراء أحالتها الآلهة إلى حجر لتنقذها من أحابيل الشيطان وهو «حجر العذراء» الملىء بالرقش المسحور، وثانيتهما هى قصة واقعية تقدم لنا تجليا للقصة الأسطورية فى الواقع، لأنها قصة مارى، ابنة هذه القرية الصغيرة البريئة التى نرى كيف تقع بالتدريج فى أحابيل الشيطان العصرى، دون أن تنقذها الآلهة بأن تحولها إلى حجر سحرى جميل. حيث تبهرها هاريبت بملابسها المسرحية وحكاياتها، متقرر أن تتبعها حيثما حلت، وأن تقدم لها كل ما لديهامن ثروة، وهى سورتها الفضية العزيزة عليها، حتى تعلمها كيف تكون ممثلة، وكيف تتحدث الإنجليزية، لأن هاريبت لا تنى نكرر أن لهجة أهل هذه المنطقة العامية ليست إنجليزية. ويوشك لحزء الثانى من المسرحية أن يكون دراسة فى آليات الغواية، وفى تدمير المنطق النفعى لإحدى بنات هذه المنطقة الجميلة التى يعيش إنسانها فى انسجام كامل مع الطبيعة. لأن أحداث المسرحية تمضى بنا بعدما تستقر الفرقة، أو بالأحرى هاريبت ومن يدور فى فلكها، فى هذه البقعة الريفية الهادئة، وتستعد للذهاب للقلعة، وتنطلق فى اليوم التالى وسط العاصفة إلى القلعة لتقدم لأصحابها مسرحيتها، دون أن تعبأ بمرض زوجها، فتجد أن القلعة مغلقة ولا أحد فيها. ولكن هاريبت لم تنطلق فى تلك الرحلة التى تفضى إلى باب قلعة موصد لا أمل فى أن ينفتح، وكأننا فى عالم أسطورى من جديد، وحدها، وإنما استطاعت أن تصحب الجميع معها. فقد قررت بيدى أن تصحبها بحثا عن نك، الذى كان أول من أشعرها بأنوثتها، وفجر فيها السعادة والحياة، وأولدها أبناءها. ثم تحول إلى سكير شرير، أو كما تقول هى تحول إلى شيطان فنغص عليها حياتها. ولكنها مع ذلك لاتزال تريد البحث عنه، ممتلئة بالغيظ منه، ولكنها لا تستطيع من حبها له فرارا فى الوقت نفسه. كما تبعتها مارى كذلك وهى شبه منومة، يحدوها أمل خلب فى أن تصبح ممثلة شهيرة، وأن تتحدث «الإنجليزية» بطلاقة. كما يصحبها كذلك آرشى، وهل باستطاعته إلا أن يتبعها، يبحث عن معطفه، فقد أمرضه البرد وأنشب مخالبه فى صدره.

ومع تفتح أحداث المسرحية عبر تلك الرحلة المخفقة والمدمرة معا، برغم مظهرها البرىء نفض بعض أسرار الشخصيات فنعرف أن ما تفعله مارى ليس بالأمر الجديد، فقد وقعت هاريبت نفسها، لما كانت فى السابعة عشرة من عمرها، أى فى عمر مارى الآن، فى غواية المسرح، عندما أبصرت من نافذة بيتها ذات يوم شابا وسيما وقعت فى هواه من أول نظرة، واكتشفت أنه ممثل جوال فتبعته، وعلمها كل أسرار التمثيل. ولما مات بعد أن استنفدت غرضها منه، تزوجت من ممثل شاب لتمثل معه أدوار الشابة الصغيرة. ولا تحكى لنا المسرحية كيف مات زوجها الأول، ولكننا ندرك من طبيعة البنية التكرارية التى تتيح لنا أن نتابع وقائع مرض آرشى، وكيف تدفعه هاريبت دون اكتراث بمرضه لتحقيق غايتها حتى يسقط هو الآخر

ميتا. ونعرف أيضا تفاصيل العلاقة الموازية والمناقضة بين بيدى ونك، الذى يوشك أن يكون تجسيدا مغريا للشر الطبيعى فى عرامته واستحالة رد قضائه. فحتى مارى، الشابة الصغيرة لا تستطيع الفكاك من غوايته، فتتجه إليه منومة ذات مساء ليضع فى أحشائها جنينه. ولما يولد هذا الجنين، تتركه هارييت عرضة للبرد حتى يموت. لكن هارييت ليست شرا مطلقا، فهى الأخرى ضحية لغواية ووهم. وهى أم ولود لأننا نعرف أنها حبلت ليلة أتى لها آرشى بالبساط، ونشهد على المسرح فى مشهد أخاذ عملية ولادتها، وهى الولادة الوحيدة التى تتم على الخشبة، بالرغم من أن المسرحية تعقد ترابطا وثيقا بين المرأة والأمومة والخصوبة.

وتعتمد المسرحية على البنية التكرارية فى تخليق دلالاتها، فكل حدث له حدث آخر يوازيه ويرجع أصداءه. وكل شخصية لها قرين مماثل ونظير مناقض مع تفاوت فى درجات التماثل والتناقض. فهارييت هى نقيض بيدى الكامل، ولكنها توشك أن تكون قرين نك، الذى يظل من أكثر شخصيات المسرحية غموضا وتلفعا بالسحر والأساطير. إنه يوشك أن يكون تجسيدا للغواية التى لا فكاك منها. فحتى سيدة القلعة التى ذهب للعمل عندها تقع فى غوايته، وتدخله سريرها، ولكنه عندما يدرك أنها استخدمته لتحقيق شهوتها، يأخذ أجمل أبسطة القلعة ويمضى. وهذا هو البساط الذى اشتراه منه آرشى الذى يبدو وكأنه نقيضه الكامل، وإن كان فى الوقت نفسه مثيل الزوج الأول لهارييت. وفى مارى الكثير مما يجعلها مثيل بيدى ونقيضها فى الوقت نفسه، ومما يجعلها مرآة لشخصية هارييت فى صباها، ووقوعها فى الغواية التى أصبحت الآن أداة لها، وقوة من قواها الدافعة. إننا هنا بإزاء مسرحية جميلة توشك أن تكون إعادة إنتاج شعرية لـ«زيارة» دورنمات الشهيرة التى تعصف فيها امرأة زائرة بحياة مجتمع هادئ ولكن مع فارق جوهرى أن هذا المجتمع ليس قائما على الكذب والنفاق، وبالتالى يستحق التدمير كما هى الحال فى مسرحية دورنمات، وإنما مجتمع بسيط مترع بالجمال الطبيعى والإنسانية. ومن هنا فإن هارييت هى مثيل أركادينا فى (نورس) تشيكوف التى تمتلئ بذاتها إلى درجة تدمير الآخرين، دون أى شر عمدى. لقد دمرت فرص زوجها فى العمل من أجل الجرى وراء وهم تكشف عن خواء كامل. ودمرت حياة مارى وقتلت وليدها، وتركتها فى مهب عواصف الوهم والرجاء. ولكنها فى الوقت نفسه كانت ضحية لعماها، وعجزها عن رؤية فظاظتها المدمرة. إننا هنا بإزاء قصة الغواية فى شتى تجلياتها، وفى تعقد مستويات دلالاتها، بصورة لا نعرف معها أى الغرابات أحالت العذراء إلى حجر. أهى غواية المسرح التى أخذت هارييت من أسرتها، وأعمتها عن حقيقتها، وعن واجباتها كامرأة وكإنسانة معا؟ أم غواية ألق التحضر والشهرة الكاذبة التى انتزعت مارى من أحضان الطبيعة الهادئة والحياة الرخية التى كانت فيها جزءا من هذا العالم الأسطورى المضمخ بسحر الخيال الجمعى، وألقت بها على صخور واقع قاس دمرها، وأحالها إلى ريشة هشة فى مهب رياح لا تعرف أين ستلقى بها؟ أم تراها غواية الشيطان بكل ما يمثله فى الضمير الشعبى من طاقات مخوفة؟ أم هى غواية

أشكال الترويح الجديدة التى تجهز بقسوة على أشكال الترويح الإنسانية القديمة من لعب الأطفال وتحلقهم لسماع حكايات أمهاتهم وجداتهم، من أجل صيغه الجديدة التى توهن علاقة الطفل بأسرته، وبمجتمعه وبالطبيعة معا؟ لا تجيب المسرحية على أى من هذه الأسئلة، كعادة الفن، إلا بأسئلة جديدة. ولكن وراء هذه الغوايات التى تتعدد تجلياتها ومستوياتها الدلالية، والمواجهات المتركبة بين النساء الأربع وحكاياتهن الأربع ندرك المواجهة بين اسكتلندا وانجلترا، والتى لاتزال فاعلة فى ضمير الثقافة الإنجليزية، تطرح الخصوصية كأساس لأى تعددية ثقافية لها معنى، تزداد بها الثقافة العامة لمجتمع ما خصوبة وثراء كلما ازداد وعيها بخصوصياتها، واحترامها لها.



رسالة دبى

فتحى أبو العينين

نحو إطار حضارى للمجتمع العربى فى القرن الحادى والعشرين

فى ندوة استمرت أعمالها أياما ثلاثة (من ٦ إلى ٨ ديسمبر ١٩٩٥)، التقى عدد من المفكرين والباحثين العرب فى مدينة دبى بالإمارات العربية المتحدة، واستهدفت إسهاماتهم المتمثلة فى ست عشرة ورقة بحثية وما دار حولها من مناقشات وحوارات تلمس ملامح إطار حضارى ينطلق منه المجتمع العربى إلى آفاق القرن القادم. وقد قام بالدعوة إلى عقد الندوة وتنظيمها والاضطلاع بكافة الترتيبات المتصلة بها رواق عوشة بنت حسين الثقافى وهو مؤسسة حديثة مهتمة بشئون الثقافة والتعليم ونشر الكتب، وتشرف على أنشطته موزة غباشى الأستاذة الجامعية وإحدى الشخصيات المعنية بأمور الثقافة فى منطقة الخليج العربى. وهذه هى الندوة الثانية المكرسة لهذا الموضوع، حيث عقدت الندوة الأولى - بدعوة من الرواق أيضا - فى نوفمبر من العام الماضى، وقدمت فيها أوراق عمل ومقترحات بإجراء دراسات محددة تقدم وتناقش بعد عام، أى فى هذه الندوة التى أعدت بحيث تنهض على ستة محاور تدور حولها الدراسات والمداخلات.

فى إطار المحور الأول وموضوعه «المشروعات الحضارية فى الساحة العربية» قدمت خمس أوراق تم عرضها عبر جلستين. فى الورقة الأولى قدم كمال شاتيلا رئيس المؤتمر الشعبى اللبنانى رؤية حول «العرب والتحديات الإقليمية والمتغيرات الدولية» فى الحقبة الراهنة، محاولا الإجابة على سؤال ما إذا كان بوسع الأمة العربية النهوض فى وجه المشروعات الاحتوائية الضاغطة من الخارج والتحديات الداخلية المتمثلة فى العصبيات القطرية و[illegible] الجامعة العربية، والمعارضات [illegible] والطائفية. وبعد عرضه لسلبيات وإيجابيات الواقع العربى الراهن

يخلص إلى أن دروس التجارب العربية تملى علينا ضرورة الكف عن الصراعات العربية ومشاريع الضم القسرى والانفراد بالزعامة والحكم الشمولى، وأن التحديات الدولية يمكن أن نحتويها، كما يمكن تحقيق توازن استراتيجى مع القوى الإقليمية، وأن تفعيل الصمود العربى لن يحققه التحرك الطائفى أو تبنى الفكر الماركسى الأممى أو استعادة ناصرية الستينيات أو التحالف مع قوى إقليمية أو دولية، وإنما يتحقق بمراجعة ممارساتنا على ضوء ثوابتنا فى الانتماء والهوية، مع ضرورة توسيع المشاركة فى الحوار بين الحاكمين والمحكومين، والتحقيق الفعلى للعدالة الاجتماعية ضمانا للوحدة الوطنية والسلام الاجتماعى الداخلى.

وتبدأ الورقة الثانية التى قدمها عبدالإله بلقزيز امين عام المنتدى المغربى العربى (الرباط) والمعنونة **«مداخل مقترحة للتفكير فى المشروع النهضوى العربى الجديد»**، بالتأكيد على ضرورة حماية موضوع «المشروع الحضارى» من الاستسهال اللفظى الذى قد يهوى به بعيدا عن المقاربة العلمية مثلما حدث مع موضوعات «الديمقراطية» و «المجتمع المدنى». ويذهب بلقزيز إلى أن التوسل بمفهوم «الحضارة» أمر من شأنه تجاوز التفكير الأحادى الذى قامت عليه مقولات الليبرالية والقومية والماركسية والإسلامية، والتى اعتمدت كل واحدة منها على عامل وحيد تشرنقت حوله، مما أفضى إلى إنتاج تصورات بعيدة عن مطالب الواقع العربى. غير أن تعيين المشروع البديل بسمة «الحضارى» ينطوى على إشكالية، لأنه يعنى أن المشروع ينهض على نظام فريد من الاجتماع الإنسانى يكون مغايراً للنظم الأخرى ومتميزاً عنها، وهذا - على ما يرى بلقزيز - قد يستعصى على التاريخ المعاصر، لأن حضارة اليوم الراسمالية التى بدات منذ أربعة قرون ونيف، والتى أطلقت قيم الاستهلاك وأعلت من قيمة الكسب المادى من جهة، ونشرت قيم العلم والحرية والديمقراطية والعقل من جهة أخرى، واستطاعت أن تحطم الحواجز وتصل إلى كل بيت بالكلمة والصوت والصورة، وأن تحد من قيمة الخصوصيات الثقافية للمجتمعات المعاصرة، وأن تجعل قيام نموذج حضارى بديل عنها فى الأمد المنظور مسألة غير ممكنة - هذه الحضارة تأسست وتغلغلت فى النسيج الإنسانى بصورة تدفعنا إلى التحفظ على تسمية المشروع الاجتماعى العربى البديل باسم المشروع الحضارى، وإيثار تسميته - بدلا عن ذلك - باسم المشروع النهضوى العربى الجديد. ويعرض بلقزيز لعوامل إخفاق مشروع النهضة الحديث فى العالم العربى، ويقترح ملامح أولية ومداخل لمشروع جديد ينهض على خطاب تاريخى تكاملى تركيبى وعلى حوار خصب بين القوى الحية فى المجتمع العربى.

واجتهدت الورقة الثالثة التى قدمها الأديب السورى قاسم العتمة بعنوان **«المشروع الحضارى العربى والمستقبل الحضارى للعالم»** فى عرض ملامح النظام الحضارى المعاصر الذى تهيمن عليه أوربا وأمريكا، والذى يتسم بالارتداد عن القيم التقدمية والأهداف العليا للتطور الإنسانى، ويقوم على التمايز العنصرى والاحتكار والمزاباة. كما اجتهدت فى إصدار الحكم على هذا

النظام على أساس أنه سيظل فاسدا وأنه فى طوره الأخير والذروة التى ليس بعدها إلا السقوط. ويرى العتمة أنه لا سبيل إلى ولادة نظام حضارى عالمى إنسانى إلا بامتشاق العرب سيف إرادتهم وإنجاز مشروعهم الوحدوى.

وكان الكاتب والأديب السورى **وليد إخلاصى** هو صاحب الورقة الرابعة فى هذا المحور، والتى حملت عنوان **«تنويع على حلم المشروع النهضوى»**، وبدأها بملاحظة أن الطروحات المتصلة بالمشروع النهضوى العربى محملة بالأيديولوجيات. وحسبما يذهب إخلاصى فإن أى مشروع حضارى هو فى جوهره برنامج عمل استراتيجى يهدف إلى الخروج من صورة الماضى إلى حالة المستقبل. والمشروع النهضوى العربى يتطلع إلى بناء دولة «مدنية» بالمفهوم السياسى، و«متمدنة» بالمفهوم الاجتماعى. والنهضة لا يمكن أن ينجزها فرد أو حزب، لأنها محصلة لحالات تراكمية وخطوات تغييرية فى أساليب الإنتاج والحكم والتفكير. ولقد كانت هناك فى العالم العربى مشروعات جزئية قامت بها الدول أو قدمها أفراد، وكلها، فى نجاحاتها وإجهاضاتها، تشكل خطا بيانيا للتقدم العربى. ومن الملاحظ أن معظم الحالمين من المفكرين الذين حاولوا تسجيل مشروعات نهضوية هم أصلا من خارج السلطة، وربما كانوا معادين لها. فالإشكالية الرئيسية فى مقاومة المشروعات النهضوية قد لا تكون فى الآخر غير العربى فحسب، وإنما هى موجودة فى الآخر العربى أيضا. وينتهى إخلاصى إلى القول بأن المشروع النهضوى هو ركوب فى حافلة الحداثة. والحداثة لم تكن يوما ضد الموروث والماضى، بل هى الحافلة التى تجر الماضى خلفها، بينما التخلف هو فى أن تكون الحافلة وراء الماضى وهو يقودها.

أما الورقة الأخيرة فى هذا المحور فقدمها **نصر عارف** (مصر)، وركز فيها على تعيين **«المحددات المنهجية لتحليل المشروعات النهضوية العربية»**، منطلقا من رؤية معرفته، وعرضت الورقة لسبعة محددات يتوجب مراعاتها عند البحث فى تلك المشروعات، وهى: غلبة العقلية الشاعرية، الافتقاد إلى الوسطية والميل إلى فكرة الثنائيات؛ النشوء عن أسس معرفية وليس عن أسس عرقية أو طبقية؛ حضور الدين كقاطع مستعرض لكافة الجوانب وليس كمتغير عادى بين المتغيرات؛ حضور التاريخ كعنصر أساسى له تجلياته المتعددة؛ الفصام بين أيديولوجية الدولة وثقافة المجتمع منذ بداية عملية التحديث وحتى اليوم؛ هشاشة مفهوم الدولة.

وفى المحور الثانى، وموضوعه **«دور القوى الاجتماعية فى الوطن العربى فى تشكيل المشروع الحضارى»**، قدمت ورقتان، الأولى **لأسعد السحمرانى** (لبنان) حول **«المرأة - الأم والنهضة المنشودة فى الأمة العربية»**، عرض فيها لصور من وضع المرأة فى المجتمعات المختلفة فيما قبل ظهور الإسلام، ثم لموقع المرأة ودورها كما حددهما الإسلام، والمفارقة بين الصورة المثالية كما رسمها الإسلام للمرأة وبين الواقع المعاصر الذى تتنازعه بعض المفاهيم الجامدة الموروثة من ناحية وبعض الأفكار الوافدة من ناحية أخرى. وانتقدت الورقة الطريقة التى يصور بها الإعلام العربى المرأة، وبالذات

المرأة ـ الأم، وحددت مجموعة من المهمات للمرأة، رآتها ضرورية، ونحن على مشارف القرن الحادى والعشرين. أما الورقة الثانية فقدمتها **مها الفاهوم** (الأردن)، وهى حول «**دور الجماعات المؤثرة فى تحقيق التنمية المستديمة وتشكيل المشروع الحضارى العربى**»، واهتمت فى قسمها الأول بعرض التحديات التى يواجهها المجتمع العربى سياسيا وثقافيا واجتماعيا وبيئيا. وفى القسم الثانى سعت إلى تحديد مقومات النهوض وتحقيق التنمية المستديمة على كل تلك المستويات، وركزت فى القسم الثالث على موقع وأهمية أدوار المرأة والطفولة والشباب والمنظمات غير الحكومية فى عملية التنمية. وتؤكد الورقة عموما ضرورة الالتزام بمفهوم التنمية المستديمة ومراعاة العوامل البيئية والحضارية عند وضع السياسات التنموية.

وخصص المحور الثالث لمعالجة «**دور البشرية فى تشكيل المشروع الحضارى العربى**»، وقدمت فى إطاره ورقتان، الأولى حول «**المرأة العربية بين المنظور الدولى والواقع العربى**»، قدمتها **أمل الزياتى** (الأردن)، وتركزت أساسا على إشكالية مشاركة المرأة فى صنع القرار ووصولها إلى هياكل السلطة، وذلك من خلال استعراض لجهود المؤتمرات الدولية المهتمة بالمرأة وآخرها مؤتمر بكين ١٩٩٥. ودعت **أمل الزياتى** إلى ضرورة الاستفادة مما يدور فى المحافل الدولية حول المرأة، مع الأخذ فى الاعتبار المحددات الخاصة بالبيئة العربية، وأكدت على أنه لن تكون ثمة تنمية حقيقية فى أى مجال إذا كان دور المرأة هامشيا أو مهمشا. أما الورقة الثانية فقدمها **محمود عيسى** (المكتب الإقليمى لصندوق الأمم المتحدة للسكان ـ عمان)، وموضوعها «**سكان العالم العربى فى القرن الحادى والعشرين: التحديات والفرص**». وأبرزت هذه الورقة أهمية البعد الديموجرافى فى وضع سياسات التنمية فى البلدان العربية، وأوضحت أن العالم العربى سيواجه بعدة تحديات فى مجال السكان والتنمية فى القرن القادم، ولكنها لا تفوق الفرص التى ستكون متاحة لدفع عجلة التنمية. فثمة تحديات ديموجرافية، وأخرى اجتماعية واقتصادية وبيئية ذات انعكاسات سكانية (وفيات الرضع ـ الأمية ـ الفقر ـ تدنى مستوى المعيشة ـ البطالة ـ الهجرة ـ نقص موارد المياه ـ التصحر.. الخ)، أما الفرص فتتمثل فى أن حجم سكان العالم العربى سيصل عام ٢٠٢٥ إلى ٤٨٠ مليون نسمة، مما يهيئ لنمو سوق كبيرة للتجارة الحرة بالشراكة مع أوربا، وسيصل حجم القوى العاملة المدربة إلى ١٤٠ مليون نسمة، مما يشكل ركيزة قوية للإنتاج، بالإضافة إلى أهمية موقع المنطقة عالميا وثرواتها، وانتهاء الحرب الباردة، واحتفاظ الأسرة العربية بمكانتها ودورها الحيوى كسياج للهوية وضمان للتماسك الاجتماعى.

وفى المحور الرابع وموضوعه «**التعليم والمؤسسات الإعلامية فى الوطن العربى**» قدمت ورقتان، الأولى قدمتها **فاطمة الجيوشى** (سوريا) عن «**قضايا المنهاج التربوى فى إطار رؤية مستقبلية**»، وانطلقت فيها من سؤال رئيسى وهو ما إذا كان من الممكن الحديث عن مشروع تربوى فى إطار مشروع حضارى عربى

مستقبلي، وإذا كان ذلك ممكنا، فما الذى تحقق حتى الآن وما الذى يجب السعي نحو تحقيقه؟ وهنا تثير الورقة بعض المشكلات المتصلة بقضايا التعريب وبناء الفكر العلمي والاهتمام بالتراث الثقافي العربي - الإسلامي في مناهج التعليم، وتشير إلى واقع تعليم الرياضيات واللغات الأجنبية والمواد المتصلة بتشكيل الذوق، وتنتهي بالتأكيد على ضرورة ترسيخ العقلانية كشرط وأساس للنهضة.

وقدم الورقة الثانية حيدر بدوى ومحمد عايش (جامعة الإمارات العربية المتحدة)، وعالجا فيها **«الإمكانيات والمضامين الاتصالية العربية وتحديات القرن الحادى والعشرين»**، وذلك من خلال عرض موجز لتاريخ الإعلام العربي منذ عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٩٠، واستقصاء عينة من البحوث المتعلقة بمضامين وسائل الإعلام الجماهيرى العربية، خاصة ما تعلق منها بالبرامج التنموية، وبرامج الأطفال، والمرأة، والبرامج الإخبارية والدرامية والإعلانية. وخلص الباحثان إلى أن الإعلام العربي، رغم التطورات الكمية والنوعية التى شهدها، ما يزال يعانى من معوقات ضيق هامش الحرية المتاحة والافتقار إلى الابتكار فى شكل الرسالة الإعلامية ومحتواها.

وفى إطار المحور الخامس الذى خصص لموضوع **«الثقافة العربية وتحديات القرن الحادى والعشرين»**، قدمت أربع ورقات، الأولى قدمها سمير نعيم (مصر) حول **«القيم التى يطرحها النظام الدولى وانعكاساتها على المجتمع العربي»**، بلور فى قسمها الأول تصوره لطبيعة النظام الدولى الراهن، محدداته، وطبيعة العلاقات بين مختلف القوى التى يتكون منها، وفى القسم الثانى أوضح كيف أن التطورات التى شهدتها مجتمعات الشمال الصناعية المتقدمة قد سادت فيها قيم إيجابية مثل العقلانية، حرية الفكر، الديمقراطية، تقدير العمل اليدوى، الإنجاز، الطموح، المساواة، حقوق الإنسان.. إلخ، وقيم سلبية مثل العنصرية، الأنانية، الاستغلال، العنف، النزعة الاستهلاكية، والتحرر الجنسى حتى الشذوذ، وكيف أن النظام الدولى حاليا يطرح - نظريا - قيما إنسانية رائعة كالتنمية البشرية والديمقراطية، لكن على المستوى العملى توضع العراقيل أمام الظروف المادية المشجعة على تبنى هذه القيم، ويتم تدعيم قيم أخرى معاكسة لها. وفى القسم الأخير من الورقة تأكيد على ضرورة العمل على تعظيم دور المجتمع العربي فى النظام الدولى من خلال فرز الإيجابى من القيم المطروحة، وإزالة التناقض بينها وبين الظروف التى تقف حائلا دون تمثلها وسيادتها.

والورقة الثانية قدمها فتحى ابو العينين (مصر)، وهى حول **«الثقافة العربية فى العصر الكونى»**، وتبدأ بتحديد مفهومى الكونية والعصر الكونى، ثم الإشارة إلى التطورات التى أسهمت فى النزوع نحو الكونية، وما يطرحه هذا النزوع من إشكاليات تتصل بالعلاقة بين ما هو كونى وما هو محلى. وتنتهى الورقة بتقديم تصور حول استجابة الثقافة العربية إزاء الثقافة الكونية، وتؤكد فى هذا الصدد على ضرورة استبعاد بدائل ثلاثة: استهلاك الثقافة الكونية على نحو أعمى ودون نقد؛ والرفض المسبق

والمطلق لهذه الثقافة دون منطق أو مبرر؛ وإدارة الظهور لها أو الهروب إلى لحظات من الماضى واللوذ بها. أما البديل الذى يبقى فهو التسليم بالتوجه الكونى دون نفى الخلافات أو رفع التناقضات، والسعى نحو تأسيس حوار خلاق مع الآخرين باتجاه علاقات جديدة فى عالم أفضل.

واتخذت الورقة الثالثة من هذا المحور من **«هجرة العقول»** موضوعًا لها، وذلك من خلال «منظور حضارى»، وفى إطار سوسيولوجيا المعرفة. وقدم هذه الورقة **سيف الدين عبدالفتاح** (مصر)، الذى أبرز فى عرضه للموضوع كيف أن مفهوم «هجرة العقول» قد تمت صياغته فى ضوء معادلات مصلحية وعلاقات قوة، وبالنظر إلى أولويات أجندة بحثية لدى القوى المهيمنة فى عالم اليوم، وهذه الأجندة تتغير عناصرها وأولوياتها بما يضمن استمرار سيطرة هذه القوى، وكيف أن الأجندة البحثية فى دول العالم الثالث تتسم بالتبعية، مما يكرس إخفاء المعنى الحقيقى للظاهرة وهو «نزف العقول». وتهتم الورقة بالدعوة إلى رؤية هذه الظاهرة فى سياق أجندة بحثية عربية نابعة من المصالح الداخلية للأمة العربية، وضمن إطار نقد ما يسمى بالنظام الدولى الجديد. أما الورقة الرابعة والأخيرة فى هذا المحور فتدور حول «الاستشراق الجديد»، وقدمها **محمد أبوالعينين** (مصر)، حيث عرض فيها أولا لسمات الاستشراق التقليدى الذى ترجع جذوره إلى القرن الرابع عشر، والذى تداخلت فيه الأهداف العلمية مع النوايا السياسية والاستعمارية من جانب الغرب إزاء الشرق عموما، والمنطقة العربية خصوصا. ثم اتجهت الورقة إلى التركيز على المنحى الجديد الذى بدأت حركة الاستشراق تتخذه منذ نهاية الحرب العظمى الثانية، والذى تجلى فى إنتاج أيديولوجيات ونظريات (مثل نظرية التحديث) تلبس الثوب العلمى وتخفى أغراضا سياسية. وأبرزت الورقة الاهتمام المحموم من جانب الاستشراق المحدث بما يسمى «الإحياء الإسلامى» أو «الإسلام السياسى»، وكيف أن هذا الاهتمام قد صار إحدى آليات صنع القرار فى الغرب عموما وفى أمريكا خصوصا، الأمر الذى يجسد مقولة العلاقة الوثيقة بين المعرفة والقوة. وتنتهى الورقة بأمرين، أولهما مطالبة العلماء الاجتماعيين العرب بضرورة الوعى بالاتجاهات الاستشراقية الجديدة، وتطوير مناهج بديلة تحدد موقع العربْ من الخُريطة الفكرية العالمية، والثانى هو التأكيد على دور الجامعات ومراكز البحوث فى الإسهام فى طرح المشروع الحضارى للمجتمع العربى.

وفى المحور السادس، والأخير، وهو المحور الاقتصادى، قدمت ورقة واحدة **ليُمن الحماقى** (مصر) بعنوان **«البعد الاقتصادى فى الإطار الحضارى للمجتمع العربى فى القرن الواحد والعشرين»**، ركزت فيها على عرض أهم التحديات التى يواجهها المجتمع العربى، والتى تتمثل دوليا فى التكتلات الاقتصادية العالمية وبدء فعالية منظمة التجارة الدولية، وتعاظم تأثير الشركات متعددة الجنسية، وإقليميا فى الاتجاه إلى تشكيل السوق الشرق - أو سطية، ومحليا فى ضرورة تحسين مؤشرات الأداء الاقتصادى الكلى

التى تتجلى فى مستوى الناتج القومى، والتوظيف، وخفض معدلات التضخم، وترشيد الموازنات العامة للدول، وتضييق الفوارق فى توزيع الدخول، والقضاء على الفقر. ونوهت الورقة إلى إمكانية الإفادة من تجربة الاتحاد الأوروبى كصيغة للتكتل الإقليمى الذى تحتاجه الدول العربية فيما بينها، تحقيقا للتكامل بينها، والاستغلال الأمثل للموارد الاقتصادية.

ملاحظات مشارك

١ - بالإضافة إلى مقدمى الأوراق، حرصت موزة غباشى على دعوة عدد من الشخصيات العربية التى أثرت أعمال الندوة من خلال ما طرحته من أفكار وما قدمته من مداخلات. ومن بين هؤلاء خيرالدين حسيب مدير مركز دراسات الوحدة العربية ببيروت ورئيس تحرير مجلة المستقبل العربى، وحسن حنفى أستاذ الفلسفة، وأحمد زايد أستاذ علم الاجتماع من مصر، وأسعد عبدالرحمن مدير عام مؤسسة شومان بالأردن، وثريا عبيد المدير الإقليمى للجنة الاقتصادية والاجتماعية لغربى آسيا (إسكوا) بعمان (الأردن)، وخير الله عصار أستاذ علم الإجتماع بجامعة عنابة (الجزائر)، ومنيرة فخرو الأستاذة بجامعة البحرين وشارك فى الندوة كذلك بعض أعضاء هيئة التدريس بجامعة الإمارات العربية المتحدة.

٢ - سمح تعدد الأوراق وتنوعها، وتنوع خلفيات المشاركين ببروز تنوع فى الخطاب ما بين السياسى ذى الطابع الأيديولوجى الزاعق، والدينى، والعلمى، وتنوع فى الرؤية. وكان لذلك صداه فى أسلوب طرح الأفكار والقضايا. وقد أسهم ذلك فى تخصيب أعمال الندوة، وإن كان البعض قد لاحظ غياب عنصر التراكم المعرفى فى معظم الأوراق. وأشار خيرالدين حسيب فى هذا الصدد إلى أن الكتابات المتاحة حول استشراف المستقبليات العربية كان يمكن أن تفيد فى تعميق ما هو مطروح من أفكار فى الندوة، إلا أن الأوراق المقدمة لم ترجع إلى هذه الكتابات.

٣ - برزت من خلال المداخلات، وخاصة تلك التى قدمت فى حلقة النقاش الموسعة التى عقدت فى ختام الندوة، مجموعة من القضايا التى اتضح أنها تشغل العقل العربى فى الحقبة الراهنة، ومن أهمها مسألة دور الدولة الوطنية فى ظل المتغيرات الجديدة، والضرورة الملحة للحوار العربى، ومحورية دور المرأة والشباب والمنظمات غير الحكومية فى بلورة الإطار الحضارى للمجتمع العربى فى القرن الحادى والعشرين.

٤ - جسدت الندوة، بما تخللها من تواصل بين المفكرين والباحثين المشاركين فيها، نموذجا طيبا لما يمكن أن تقوم به المؤسسات الثقافية التى يدعمها أصحاب القدرة من المثقفين فى مجال العطاء العلمى والثقافى، وتدعيم الحوارات الحرة بين ذوى الآراء والاتجاهات الفكرية المختلفة. وربما اتسعت فائدة هذه الندوة بنشر أبحاثها فى صورة كتاب يتاح للمهتمين.

أصدقاء إبداع

الشعر

يظن بعض الأصدقاء أن ماننشره هنا للشعراء الأصدقاء، إنما هو لا يعنى سوى أصحابه وحدهم؛ غير أننا فى الحقيقة نريد أن نتوجه بديوان الأصدقاء إلى القراء جميعا والشعراء منهم خاصة، حتى يقفوا على النماذج الصالحة التى يمكن أن ننشرها فى هذا الديوان ويكتشفوا ما تشى به هذه النماذج من معرفة بأصول اللغة وقواعد العروض، غير ما تدل عليه من موهبة لاتحتاج فى كثير من الأحوال إلا لبعض التدريب والصقل. ونحن لانشك فى أن من يرسل إلينا ليعاتبنا على أنا لم نعقب على قصائده التى تتنكر للوزن وتنبو عن الحس اللغوى السليم، إنما هو امرؤ لم يقرأ بعناية ما ننشره لأصدقائنا وأصدقائه الشعراء فى هذا المكان، مع أنه من المفروض أن يقرأ أيضا ما يقع عليه من شعر جيد منشور فى متن (إبداع) وغيرها من الدوريات الأدبية المصرية والعربية، فضلا عن الدواوين والمجموعات الشعرية الخاصة.. ولو أن الصديق «ساقب سيد إبراهيم» فعل ذلك، لما عاتبنا، ولما أرسل نماذج من الشعر التقليدى تجرى على هذا النحو:

وعبيرك يفوح من مسك وعنبر
ويرسل الشذى للفل والريحان
ووجهك الصبوح من نور ملائكى
يرفرف بيننا فى صورة إنسان
سبحت بحمد الذى نفخ روحك
وسواك من الطهر ووهبك الحنان

.. إلى آخر هذا الذى أسماه شعرا دون أدنى مسوغ من لغة أو وزن أو صورة؛ ونحن لا نطمع من أصدقائنا إلا أن يتريثوا كثيرا قبل أن يقدموا على كتابة الشعر فالكتابة بلا قراءة واعية مستوعبة شأنها شأن الكتابة بلا موهبة وبلا حس لغوى، وكلتاهما لن تثمرا فى النهاية غير كلمات مرصوفة بلا نظام كما هو الحال فى النموذج السابق.

أما صديقنا النقيب «رأفت شاكر عامر». فما يكتبه أقرب إلى فن الخواطر؛ ولاشك فى أن (الخاطرة) النافذة المكثفة أفضل بكثير من الشعر الردئ، أو مما يسمونه شعرا.

ديوان الأصدقاء

قصائد

درويش مصطفى درويش
(السويس)

ـ ١ ـ

تترنم فوق ذراعىَّ قبرةٌ
وأنت تُساقين للصمت طائعةً
مخلفةً وطنا
وآخر ما قدَّمته يداى إليك
جراح المدنْ

ـ ٢ ـ

أشرِّد فيك اختلاجى
والقى صباحا على مقلتيْك
فهل يتراءى لك الوطن السرمدىُّ؟
وجوها ترنّم بوحَ الأطالس؟!

ـ ٣ ـ

خَيَّرتْنى بين موتى واكتشافات البدايهْ
علمتْنى الحرف سرا
فاشتهيتُ النبض جهراً
وافترقنا فى النهاية

ـ ٤ ـ

فى المساء استودعت أشياءها
قرب مدادى
فى الصباح استلهمتُ موتى
ضياءً للشوارعْ!

ذاكرة الليل

عبد الرحمن محمد أحمد
(نجع حمادى)

الليلُ يوغل فى الكآبةِ
يستحث خطى القرنفل كى يسلمره النحيب
مالونها؟
بنتٌ على شرفات قلبى
تصفع الأحزانَ تشرق من سماء الوجدِ
تفتك بالخريف
وتشدُّنى خلف النوافذ
كى تقص لى المواويلَ الحزينةَ
والفتى يجتاح خارطة الغياب
ويجوس فى غسق الطريقِ، يسائل الغيمات:
هل نطقت بنفسجةٌ وقصت من غوايتنا الحروف؟

هى لاتزال قصائدى تقتات من جسد الفجيعة
ثم تصرخ فى النيام بأن كفى
يكفى صراخاً يامدينة وارحلى
فى زمرة المجهول عنا واكتبى
ان المسريل بالوجيعة يمتطى سفن المذلة
كى يبايع من قريظة ذنبها

صَوْبى تسير قوافل الأحزانِ
والطرقات معتمةٌ
فأين غوايتى فيما جرى؟

•

حديث القلب... ياليلى

أصلان عبد الغنى أبو سيف
(القاهرة)

ليلى أحـــبك فــوق كل حــيــاتى
حــبــاً يجــوب الصــدر بالخلجـات
وتدق فى القلب الرحـيب عــواطفى
تنســـاب ولهى ترتقى كلمـــاتى
فـجـعلت من عينيك وحى قصيدتى
وجـــعلت فى حـــبل الوريد دواتى
واقـمت فى عينّى قـصـر حـبيبتى
حـــتى يغـــازل جـــفنهـــا نظراتى
ولاقـســمن بكل من عـرف الهـوى
انـى أذوب بأحـــــرف الأبيـــــات
ليلى أحـــبك قـــدر كل مـــآملى
فلم الفـــراق المرّ (الدمـــعـــات)؟
ايـن الـحـنـيـن وأيـن ايـام الـصبّا
اين الذى عـــشناه من سنوات؟
الليل كنا نبـتـغى منه الضـيـا
فـيـحـيطنا بمواكب النجـمـات
أين الشـفـاه وقـد عـزفت لحـونهـا
ونثـرت بين ربوعـهــا قـبـلاتى؟
ورسـمت فى خـديك واحـة عـشقنا
اه لبــــــدرٍ هلّ فى مــــــرآتى
وجــــهى ووجـــهك والظلام يلفنا
فـيـشع لون الحب فى القسـمـات
اين الذى عـــشنا له وكـــاننا
نبنى الحياة نغوص فى الضحكات؟
فلتــرحــمى قلبــاً يحب ولا يرى
فى الحب إلا واحـة البـسـمـات
ولننس كل مـــحـــدثٍ عن حـــبنا
إلا حـــديث القلب يامـــولاتى

حروف ملتهبة

على عبد المنعم مبروك
(الوادى الجديد)

حلمُ الحروفِ الهائمات
يموجُ في قلبِ القصيدةِ، يشتعلْ!
أستلُ من شوقِ الوسادةِ زورقًا
وأغوصُ في حُبِ الفتاةِ وأرتحلْ!
هذي العيونُ عنادلُ
ألقتْ على أيكِ الفؤادِ غناءها
وتمرغتْ.. ما بين شريانِ التأوهِ
وارتعاشاتِ التفوهِ
أيقظت مدنَ التوجعِ والفِكَرْ!

يا زورقي المفتونُ عانقْ ليلتى
وهلمَّ نسطرُ.. من نزيفِ الشوقِ شعراً
يحتسي ولَعَ الفؤادِ
ويمتطي مهرَ الفتاةِ ويغتبط
ويجوبُ فى مدنِ الجمالِ
يزملُ الليلَ المغباً باشتعالاتِ المآقي
ويغوصُ فى بحرِ السهادِ
ويعتكفْ!!

القصــة

هذه أيها الأصدقاء مجموعة أخرى من القصص التى اخترناها لهذا العدد من بين عشرات النصوص التى تصلنا شهرياً، ومن الطبيعى - وقد كررنا هذا مراراً من قبل - أن يتأخر ردنا بعض الوقت، فالكم الذى يصلنا من القصص هائل، حتى ليخيل إلينا أن كل أديب أمسك قلماً يظن أن القصة هى الجنس الأدبى الأيســـر، وهذا بالتأكيد ليس صحيحاً، فإذا أضفنا إلى ذلك أن الذى يقـــرأ كل هذه القصص شخص واحد يحاول أن يكون محايداً ليختار الأفضل، كان لكم أن تتصوروا ما يستغرقه هذا العمل من جهد ووقت. ونعلم طبعاً أن كل كاتب يرى أن ما كتبه هو الإبداع الكامل الذى لا تشوبه شائبه واحدة من النقص، ومن أجل ذلك كله نعيد تكرار هذه الملاحظة.

وقبل أن نقرأ النصوص الجديدة نجد من الواجب أن نهمس فى أذن صديقنا المهذب **سميح العوضى** - وقد نشرنا له قصة من قبل - أنَّ عليه ألا ينخدع بهذه التهويمات التى تفسد العمل الفنى، وهذا ما لاحظناه فى قصته «قتل الريشة» إن **سميح العوضى** شاب يمتلك موهبة يمكن أن ينميها إذا ابتعد عن التكلف وما يتوهم البعض أنه تجديد، ونحن

نعرف أنه ينتظر حتى نرد عليه أو ننشر قصته ليرسل واحدة جديدة، وها نحن نزيل حرجه وتردده وقلقه وتوجسه وكل الأشياء التى ذكرها فى خطابه، ونتوقع أن يرسل إلينا نصوصاً جديدة.

أما الصديق احمد عبد الله القريفان من قنا، فنحن نشكره على حسن ظنه بإبداع وباب الأصدقاء، وكنا نرغب فى نشر قصصه الثلاث التى أرسلها، ولكننا نصارحه أنه باستثناء القصة الأولى الجميلة«الدوار» وهى لا تتجاوز بضعة أسطر كما سيرى القراء فإن (القصتين) الثانية والثالثة ليستا قصصاً، وماظنك بقصة مكونة من عشر كلمات؟

ونحن ننشر له القصة الأولى، ونتوقع أن يرسل إلينا اعمالاً اخرى اكثر نضجاً.

وإلى اللقاء أيها الأصدقاء

•

الدّوار

احمد عبد الله القريفان ـ قنا

كدأبهما ـ حين تبدأ أعواد القمح فى التحوّل من الأخضر للأصفر ـ منّيا نفسيهما بوجبةٍ شهية لهما.. ولن ينتظرهما.. من الحقل اقتربا تسبقهما اللهفه والجوع.. من بين أعواد القمح خرجت عشرات الأجساد تحمل فى يديها طبول الموت.. وقت الطبول.. مع ارتفاع صوتها زاد احساسهما بالدّوار ـ «هيا بسرعة قبل أن يتمكن منّا الدّوار ونسقط» لم تستطع هى اجابته لأن الدّوار كان بالفعل قد تمكن منها.. حاول أن يمسكها بالرغم من الدّوار الذى يسيطر على راسه... لم يستطع أنقاذها أو انقاذ نفسه.. التفت حولهما الاجساد.. صاح أحدهما:

ـ لنعلقهما فوق خيال المآته ليكونا عبرة لغيرهما...

وحين علقهما كان فرخاهما مازالا ينتظران.

•

وشم الوجوه

محمود ابو عيشه ـ قليوب

التقيا صُدفة. تحارفا. سارا معاً. ارتقيا سلما: هى فى الأمام حافية بثوب أسود مسبول عليها تمسكه عند الخصر فتبدو ساقيها ـ كلما صعدت درجة ـ بيضاء مدملجة.

تابعها فى صمت مرهف، تحمل طفلاً ترضعه كلاماً ممزوجاً بعرق الأرض وبرودة الليالى.

ـ اشار إليه

تعثرت وقبل أن تسقط التقط الطفل. كان فى عينيها

وسن.. استضاء بشمعة واهية. تراخت الأشياء. أضفت ظلاً أتاح غموضاً يفوح برائحة الحكايا لعيون مسبلة، لا يُسمع إلا حفيف الحواس.

مسح خديها بطرف كمه، لثمت يديه، لفحت انفاسها صدغيه، تحركت رغبة كامنة: فى ليلة كهذه غاب القمر، كنا فى ليلتنا الأولى، ليلة المكاشفة؛ التعرف على الأشياء للمرة الأولى. كانٍ طوفاناً وكنت زنبقة.

مسنا سحر، قال كلاماً رقيقاً ورائعاً، منحنى حياة تتحرك فى أحشائى. قدس أقداسى، كان جميلاً. سهلاً مثل حلم هبط فى ليلة قمراء فى فضاء باتساع العالم.ضرب بجناحيه، غمرنى نور مبهر، أنا رأيته كذلك! فى لحظة لا تتكرر حلق بجناحى صقر، بعيداً هناك وراء القبة الزرقاء وكنت خفيفة كطيف فرحانة كعذراء ليلة التتويج. لكنه لم يعد. أكان حلماً.. لمَ؟! تمنيًا ترك روحه ومضى. تعرف؟

كان غائبا . يعبث بعينيه فى الظلام. يرى الصقر ومواسم التتويج، الحلم الذى يتكرر. عينى الطفل..

تاكلت الشمعة.

• افترشت الأرض مكونة شكلاً صخرياً شديد البياض يعتلى قمته رأس محترق. اشتاق أن يرى الدنيا.

- أنت معى؟

تحسست وجهه بأناملها النحيلة المشققة، مست دموعاً فى عينيه اختطف يدها وقلبها. ضمته إلى صدرها. أحست تلك الروح - رغم إحالات الوجوه - لكنها تحس، قبلت رأسه، تلك الرائحة.

مفرق الشعر.

طواهما سكون تمددا على حصير، تعانقت الأيدى.

قال كلاماً كثيراً. لا يحس بها إلا طيفاً يسكنه. أراد أن يحتضن الطيف، لم يجدها، كان الصغير، احتضنه وهو يتحسس وجهه بكلتا يديه.

●

لوحات من دفتر الطبيعة

موسى نجيب موسى - المنيا

فتى وفتاة وبينهما مساحة ليست بقليلة من الأرض المكسوة بالأخضر النابت والورد والريحان والياسمين الذى يحاول نشر عبيره فى تلك المنطقة التى اقتطعاها من جسد الطبيعة وابتسامة على الشفاه... طفولية.. حائرة فى براءة ما... لا تعرف لها شيئا محددا ترسو عليه، ويسمح برؤية تلك الابتسامة انخفاض أعواد الأخضر والورد والريحان والياسمين. وفى الأعلى فى تلك الناحية التى تميل نحو الشرق.. شمس ترسل ابتسامة هادئة كتلك المرسومة على الشفاه بطفولية حائرة فى براءة تريد أن توحى باللون المطلوب منها لحظة الإحساس بالجسد.

ركن فرشاته... تأمل ثم أشعل سيجارة.

شاب وشابة وبينهما مساحة ليست بقليلة من الأرض المكسوة بالأخضر النامى فى أطوال رائعة، والياسمين

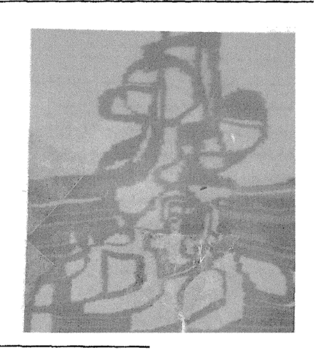
الذى بدأ يبعثر ألوانه وروائحه فى كل مكان من بتلك القطعةالتى اقتطعاها من جسد الطبيعة... وابتسامة على الشفاه... جريئة.. مستقرة.. تحس ولا ترى... يمنع رؤيتها تلك الأعواد المرتفعة من الأخضر النامى فى أطوال رائعة وينمو احساسهما بتلك الرائحة الياسمينية التى تنقل لهما روعة الاحساس بأن هناك آخر... وفى الأعلى فى تلك المنطقة المتارجحة والتى لا تميل ناحية الشرق بشىء أو ناحية الغرب بشىء شمس ترسل ابتسامتها الجريئة فى صخب عجيب. تريد أن توحى باللون المطلوب منها لحظة الإحساس بالآخر.

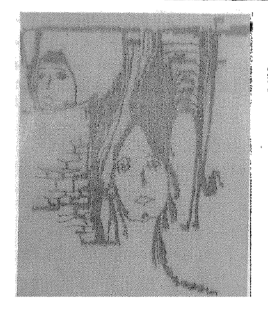
ركن فرشاته... تأمل.. ثم سرح.

رجل وامرأة وبينهما مساحة ليست بقليلة من الأرض الجدباء التى تريد أن تقول شيئا ولا تستطيع... ضياع الأخضر وذبول الورد والريحان ومحاولات الياسمين المستميتة لجمع أريجه الذى بعثره فى كل مكان حتى يستطيع أن يعيد له الحياة أو بعض الحياة التى افتقدها. كلها أشياء خطت كوجه امرأه جميلة. هاجمته فجاة البثور التى يبعث منظرها وبإصرار بالغ على اندفاع تلك الكتلة العجينية من المستفيدات الغذائية من مرقدها داخل تجويف البطن إلى الخارج. هكذا كانت المنطقة التى اقتطعاها من جسد الطبيعة.. وابتسامة على الشفاة... ذابلة.. لا تحس ولا ترى.. يمنع الاحساس بها ذلك التبلُّد الواضح على الجسدين ويمنع رؤيتها تلك النظرة الكليلة التى لا تستطيع أن ترى شيئا أمامها رغم صحراوية المساحات الممتدة على المدى... وفى الأعلى فى تلك الناحية التى تميل نحو الغرب شمس ترسل ابتسامة صفراء كالحة تريد أن توحى بالمطلوب منها لحظة الإحساس بأن هناك شيئا ما قوياً قادماً.. ولا محال من قدومه.

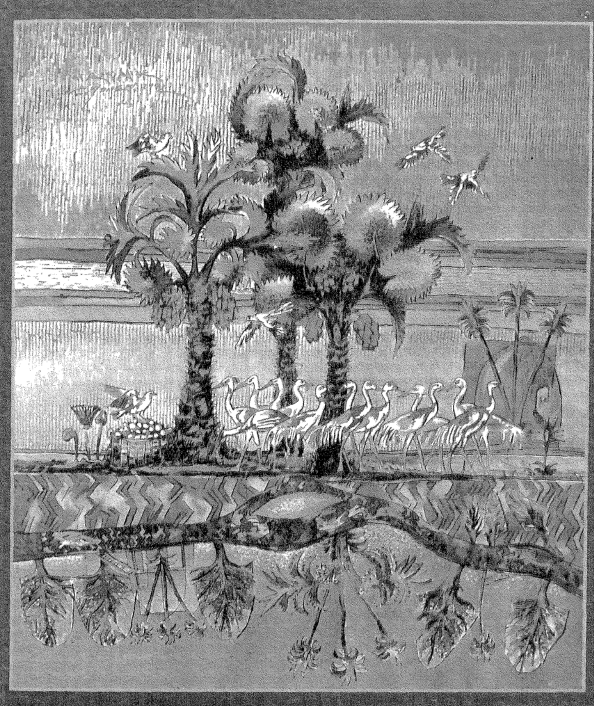
وفى الأسفل مبنى منخفض من أربعة حوائط وسقف أسمنتى وباب حديدى يرغب فى أن يفتح ويغلق سريعاً... وبجواره مبان أخرى كثيرة ولكنها مبنية وحولها بعثرت أشجار الصبار الصغيرة ذات الحواف الشائكة وعلى بعد يجلس شيخ طاعن فى السن يتلو آيات العزيز الحكيم.







تشكيلات نسجية للفنان محمد عبدالله الجمل



لوحة للفنان **عبد المنعم معوض**

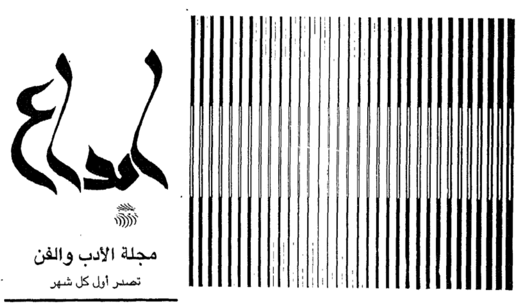
يقدم الفنان فى معرضه الجديد المقام الآن بقاعة إخناتون فى **مجمع الفنون**، رؤية مصرية خاصة يستلهم فيها تراث مصر الفرعونية ويعيد تشكيل عناصره بروح تنتمى إلى هذا العصر



الشعر المصرى الآن

نصوص ودراسات

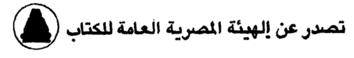
العدد الثالث ● مارس ١٩٩٦



مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار،
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (١٢ عددا) ١٨ جنيهاً مصرياً شاملاً البريد .

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١
القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .



السنة الرابعة عشرة ● مارس ١٩٩٦م ● شوال ١٤١٦هـ

هــذا الـعــدد

■ **الافتتاحية :**

■ **الدراسات**

■ **الشعر**

■ **الفن التشكيلى**

■ **المكتبة**

■ **المتابعات**

■ **الرسائل**

أحمد عبد المعطى حجازى

هل مات الشعر



كل ما يقال عن موت الشعر فى الحضارة الحديثة كلام لامعنى له، مثله مثل الكلام الذى كان يقال فى القرن الماضى عن موت الدين، ومثل الكلام الذى يقال فى أوربا الآن، وخاصة فى فرنسا عن موت القصة القصيرة ثم الرواية. بل لقد ظهر الآن من يتحدثون أيضا عن موت العلم. وكل هؤلاء كانوا يستندون إلى أسباب، لكن تبين لهم ولنا أن هذه الأسباب عوارض وردود أفعال قد يطول أمدها، وقد يقصر، لكنها تظهر وتختفى، لأن الحياة تتغير وتتطور، فتتقدم مطالب وحاجات كانت من قبل حيية متواضعة، ثم تخففت من حيائها وتواضعها وأصبحت جريئة ملحة نهمة حين وجدت الفرصة التى سمحت لها بأن تتقدم على حاجات ومطالب أخرى تراجعت فنظر البعض لهذا التغير كأنه نقلة نوعية أو عهد جديد انفصل انفصالا تاما عن العهد الذى سبقه.

فى القرن الماضى انتصرت التيارات العقلانية والتجريبية، وازدهرت الحركة العلمية، وتوالت الاكتشافات فى علوم الطبيعة، والكيمياء، والفلك، والجيولوجيا، والحياة، والمجتمع، والنفس، والتاريخ. واستطاع البشر أن يولدوا الطاقة، ويفجروا الذرة، ويغزوا الفضاء، ووصلوا إلى حد إنتاج الكائنات الحية، أو أنواع مختارة منها بمساعدة الهندسة الوراثية التى يمكن أن تملأ العالم فى المستقبل بكائنات لم توجد من قبل.

هذه الثورة دفعت بعض المفكرين إلى الظن بأن العلم سيحل محل الدين، لأن النظريات العلمية تستطيع أن تقدم لنا الدليل العملى على صحتها. وحتى ما يثبت خطأه منها دليل على قدرة العلم على امتحان نفسه، وعلى التمييز بين ما فيه من حقائق وما فيه من أوهام.

وقد اقتنع البعض بصحة هذه النبوءة فبدا كأن الدين يخلى مكانه للعلم بالفعل، حتى تبين لنا خصوصا فى العقود الأخيرة من هذا القرن أن العلم لايزال فى طفولة، ولايزال معرفة جزئية تتعلق بالقليل الذى نعرفه من كرتنا الأرضية. أما الكثير الذى لا نعرفه واللانهائى الذى نجهله جهلا تاما فلم يصل إليه العلم بعد، وحتى إذا اتسعت المعرفة العلمية وأصبحت حقائق ملموسة فسوف تظل إجاباتها محصورة فى مجالها، وهو العالم المادى الذى يمكن اختباره، أما ما وراءه من عوالم أخرى وظواهر لانعرف أسبابها ولانستطيع اختبارها بدقة كعالم النفس مثلا، فسوف يظل الدين وحده هو القادر على كشفها والإجابة عما يثور حولها من أسئلة.

وكذلك نقول حول ما يتردد عن موت الشعر.

لقد تعود الناس أن يربطوا بين الشعر ونمط من الحياة البسيطة التى يستطيع فيها الإنسان أن يحب ويحلم ويغنى ويتمثل الخير والشر والحياة والموت والقبح والجمال. الشعر مرتبط بفكرة القيمة والضمير، أى بفكرة الرقى الروحى الذى هو غاية الإنسان من سعيه على الأرض.

والحضارة الحديثة، والصناعية بالذات، مرتبطة أكثر بتسخير المادة وإشباع الحاجات الجسدية. والتقدم بالنسبة لها هو الوصول إلى الرخاء والرفاهية والحرية الفردية بعيدا عن الالتزام بأى شىء إلا القانون. ومن هنا تراجعت الطبيعة. وامتلأ العالم بالآلات والأدوات والسلع والأشياء التى تناسلت وتكاثرت حتى أصبحت طوفانا يهدد الروح.

وقد ربط البعض ربطا عكسيا بين الحضارة الحديثة والشعر، فازدهار هذه الحضارة المادية يعنى موت الشعر.

وهناك نقاد لاحظوا أن الشعراء فى الغالب لايحبون هذه الحضارة الحديثة، بل يكرهونها ويهربون منها، كما فعل الرومانتكيون منهم فى القرن الماضى، وكما فعل المتدينون منهم فى هذا القرن فهجروا المدن، واعتبروها أرضا يبابا، وقارنوا بين موت الروح فى هذا العصر الحديث وحياتها فى العصور الوسطى.

وهناك آخرون نظروا إلى المسألة من زاوية الرواج، فلاحظوا أن القراء المعاصرين لايقبلون على قراءة دواوين الشعر ويفضلون أن يقرأوا أنواعا أدبية أخرى. وقد استنتج هؤلاء وهؤلاء مما لاحظوه أن الشعر قد مات.

غير أن هذا الاستنتاج لايقوم على أى أساس صحيح.إذا كانت الحضارة الصناعية تتجاهل مطالب الإنسان الروحية، فليس هذا دليلا على أن هذه المطالب ثانوية أو غير ضرورية. النَّهم المادى ليس دليلا على أن الإنسان كائن بغير روح. وربما كان هذا النهم المادى نتيجة لخلل يجب علينا أن ننتبه إليه. وربما

كان تعبيرا مبالغا فيه عن حرمان طويل. والنهم المادى، فى كل الأحوال ليس حجة على عدم حاجتنا للشعر، بل هو على العكس أدعى أن يلفتنا أكثر إلى الشعر، حتى يتحقق لهذه الحضارة شىء من التوازن الذى تفتقر إليه.

وضيق الشعراء بهذه الحضارة أو كراهيتهم لها ليس معناه أن الشعر والحضارة الصناعية لايتفقان، وإنما قد يكون معناه أن رجال الصناعة إذا قاموا بواجبهم فى تحقيق الرخاء المادى، فعلى الشعراء أن يقوموا بواجبهم فى تحقيق الازدهار الروحى.

وإذا كان القراء المعاصرون لايقبلون على قراءة الشعر فإقبالهم أو إعراضهم ليس دليلا قاطعا على شىء، لأن جمهور الكتاب مثل جمهور السينما، وجمهور السياسة قد ينساق وراء الدعاية، وقد لايجد طريقه بيسر إلى ما يحتاج إليه. وهو دائما فى حاجة إلى من يخلص له النصح ويساعده على الوصول إلى ما يريد.

وهل يختار الجمهور القارئ ما يقرأه بالفعل؟ فكيف إذن نفسر إعراضه الكامل سنوات طويلة عن بعض الكتب ثم إقباله الكاسح على اقتنائها بعد ذلك، كما حدث بالنسبة لبعض الشعراء الذين كان عدد قرائهم لايزيد عن بضع مئات أو بضعة آلاف، ثم ارتفع بعد حصول هؤلاء الشعراء على بعض الجوائز فبلغ مئات الآلاف؟

قد يقال لكن إقبال القراء على قراءة شاعر كانوا لايقرأونه لسبب من هذا النوع ليس دليلا على حاجتهم للشعر. وهذا صحيح. وصحيح أيضا أن إعراضهم السابق عنه ليس دليلا على عدم حاجتهم إليه.

البشر بحاجة إلى الشعر، ونحن أكثر من غيرنا حاجة إليه؛ لأنه لايزال أجمل ركن فى تراثنا، ولأننا لانملك ما يعوضنا عنه. ولأنه طريقنا لاستعادة لغتنا القومية وتحديثها وتطويعها لتستوعب علوم العصر وفنونه، فالشعراء فى كل الثقافات هم خالقو اللغات. وأخيرا فنحن فى حاجة إلى الشعر، لأننا فى حاجة للعالم الذى لايصل إليه إلا الشعراء، عالم الحلم، والحب، والتوق، والحنين، والاعتراف.



من هنا خصصنا هذا العدد لحركة الشعر فى مصر ، حيث نقدم مختارات من قصائد الشعراء المصريين بمختلف أجيالهم واجتهاداتهم، كما نقدم وجهات نظر نقدية مختلفة حول الإبداع الشعرى الراهن فى مصر.

وقد كنا نطمح إلى أن تكون الصورة المقدمة أغنى وأكمل، فبعض الشعراء لم يكملوا قصائدهم، وآخرون اضطررنا لنشر ما أرسلوه فى أعداد سابقة. وكذلك حدث مع بعض النقاد. ومع ذلك فالمادة الشعرية والنقدية المقدمة فى هذا العدد غنية متنوعة. وصورة الشعر المصرى لا يمكن أن تكتمل فى عدد واحد، وإنما تكتمل بما نشرناه من قبل وما ننشره من بعد. فالشعر مادة أساسية فى كل عدد من أعداد «إبداع»، وإن احتل معظم صفحات هذا العدد بالذات.

وقد ركزنا جهودنا فى هذا العدد على إثارة الأسئلة التى تواجه الحركة الشعرية المصرية، سواء ما يتصل منها بكتابة القصيدة أو بنقدها أو بقراءتها. فالشاعر المصرى يقف فى مفترق طرق إبداعية. والناقد المصرى يقف فى مفترق تيارات نقدية. وقارىء الشعر هياب حائر متردد، فقد ألف أشكالا ولغة شعرية هجرها الشعراء الشباب دون أن يقدموا بديلاً يستجيب له القراء. والنقاد بين القراء والشعراء منقسمون.

والمشكلة لا تنحصر فى تعدد أساليب الكتابة ومناهج القراءة والتحليل، وإنما تتجاوزها إلى الأسس التى أقام عليها البعض اجتهاداتهم فى كتابة الشعر ونقده. فلغة بعض الشعراء والنقاد لا تخلو من تهافت وفهاهة، وثقافتهم مسلمات لا تقوى على الدخول فى حوار جاد.

ولستُ فى حاجة إلى أن أكرر أن القائمين على تحرير هذه المجلة لا ينحازون فيما ينشرونه لشكل شعرى بالذات أو لمنهج نقدى معين، غير أنهم من ناحية أخرى محتاجون دائمًا لمقاييس يميزون بها ما يستحق النشر وما لا يستحقه. على أن تكون هذه المقاييس طيعة رحبة متسامحة، تحترم حرية الشاعر وتدافع عن حقه فى البحث والتجريب، وتنظر فى الوقت ذاته للأطر التى تتحرك فى داخلها هذه الحرية، وهى أطر تحدها ثوابت الثقافة القومية، ومطالب قراء الشعر، والتجارب الإنسانية الكبرى، وحاجة الشعراء لمعرفة أصداء نشاطهم وتمثل الضوابط التى يكون إبداع المبدع ثمرة لما ينشأ بينها من جدل حى وصراع خلاق.



وأنا أرحب بكل من ساهم بكلمة فى هذا العدد. لكنى مدين بشكر عميق وامتنان خجول للرجل الذى أسس هذه المجلة، وأفاض عليها من علمه وخلقه، وألف حولها قلوب الشعراء والكتاب والفنانين والقراء، وهو الشاعر الناقد الدكتور عبد القادر القط الذى لبى الدعوة وأسهم معنا فى إصدار هذا العدد، نحن فى هذا العدد، كما كنا فى الأعداد السابقة، ضيوف عليه.

عبدالقادر القط

رؤية للشعر العربى المعاصر فى مصر

باستثناء قصائد قليلة جيدة من الشعر «العمودى» ذى الطابع العصرى، يتنازع الساحة الشعرية فى مصر وكثير من بلاد الوطن العربى، تيّاران غالبان يستأثران باهتمام متلقى الشعر ونقّاده، ويختصم أصحابها حول نظرية الشعر ونماذج إبداعه:

الأول لبقيةٍ من كبار الشعراء، من روّاد الشعر الحر، وجيل ممتدّ الوجود ممنْ نبغوا بعدهم وكان لهم إبداعهم المتميز على اختلاف الاتجاهات والمستويات. وهم - على ما بينهم من وجوه التفرّد - يشتركون من حيث التجربة الشعرية فى ارتباطهم بقضايا العصروالمجتمع والمزاوجة بين هموم الذات وواقع الحياة العامة. ومن حيث الصيغة الشعرية، بالمزج الموفق بين بعض سمات الشعر التراثى والحديث الذى سبقهم، والجديد المبتكر الذى يساير ما طرأ على الأدب والفن من تطور فى النظرية والتطبيق. وهم - على اختلاف فى الدرجة - حريصون على أن يصل إبداعهم إلى دائرة واسعة من المتلقين وعلى أن يكون لشعرهم ما كان للشعر العربى دائما من قدرة على الإمتاع والتأثير فى وجدان محبيه وعقولهم.

أما التيار الثانى فيتمثل فى جيلين - أو ثلاثة - من شعراء «الحداثة» الذين يطمحون إلى أن يكون إبداعهم خالصا لطبيعة زمانهم وتحولاته السريعة وما ينبغى أن يستجيب له من مؤثرات داخلية وخارجية تجلب تغيرا جوهريا فى نظرية الشعر ونقده وإبداعه ، والصلة بين مبدعيه ومتلقيه. وهم - فى إيمانهم بالنظريات الجديدة وارتباطهم الوثيق بنقّادها، واعتزازهم بتفرّد إبداعهم دائمو الغض من قدر غيرهم من شعراء التيار الأول، يرمونهم أحيانا بالتقليد، أو السعى المقصود إلى إرضاء

«ذوق الجماهير». وهم - فى الأغلب - لا يعترفون بتداخل المراحل الحضارية ولا ببعض امتداد للقديم فى الجديد، ولا باختلاف أذواق المتلقين وتصورهم للشعر، ويبالغون فى الإيمان بالانفصال فيسمون إبداع روّاد الشعر الحر وما تلاهم من أجيال «جاهلية الشعر الحر» الذى لم ينْقَضِ على ظهوره أكثر من خمسين عاما!

والحدّة والمبالغة والإيمان المطلق بالسلامة والخطأ من السمات المعروفة لكل جديد فى لقائه مع القديم، إذا كان الجديد يبشر حقاً ببداية مرحلة حضارية متميزة، وكان القديم صورة لوجود أوشك أن ينقضى.

ومن الإنصاف لأصحاب هذا الاتجاه من الشعراء أن نذكر أنهم ليسوا فى هذا منقطعين عما يجرى فى الشعر العالمى الحديث، وأن النزعة إلى التجديد الدائم الذى يبلغ فى كثير من الأحيان حدّ التجريب نزعة سائدة عند كثير من شعراء هذا العصر بوجه عام. لكن من الخير أيضا أن نذكر الفرق بين طبيعة الحضارة الغربية التى تستجيب لكثير من مؤثراتها، والمرحلة الحضارية التى يعيشها المجتمع العربى.

وقد مرّت الحضارة الغربية - على حداثتها - فيما لا يزيد على خمسة قرون، بمراحل مختلفة اختلافا شاملا وحاسما فى كل وجوه الحياة، حتى أصبح لكل مرحلة «مذهبها» المتميز الذى يتجاوب معه أبناء العصر ويجدون فيه رضاهم ومتعتهم. وتعددت وجوه التحوّل فى السنين الأخيرة فتعددت اتجاهات الإبداع ومذاهبه، حتى أوشك أن يكون بعضه «ترفا» حضاريا يهرب من ملل المكرور والمألوف إلى آفاق جديدة من «التجريب». والمتلقون - لكثرة ما ألفوا من وجوه التجديد والتجريب - لا يجدون بأسا من النظر فيه دون أن ينكروه لأنه يخالف القديم. وهكذا يفعلون إزاء كثير من مظاهر التحول - لا فى الأدب والفن - وحدهما - بل فى كثير من ألوان السلوك والقيم الخلقية والملبس والطعام.

أما المجتمع العربى فلم يزل - على الرغم مما طرأ عليه من تحولات كبيرة - بعيداً عن تلك النقلة الحضارية الحاسمة الشاملة، ولم يزل موزّعا بين قيم يمثل بعضها مراحل حضارية متباينة، ولم يزل - فى مجال الأدب - موزعا بين القديم والجديد، وإن رجحت - بالطبع - كفة الجديد الذى يواكب سنةُ التطور ويرضى أغلب الأذواق. لذلك تبدو دعوى أصحاب شعر «الحداثة» بأنهم وحدهم يمثلون التيار السائد أو الذى ينبغى أن يسود، على جانب كبير من الإسراف وتجاهل طبيعة المجتمع وأذواق محبّى الشعر.

ولا شك أن بعض رواد حركة الحداثة والتجريب هم من ذوى المواهب المتميزة لكنهم - ومن يلوذ بهم من ذوى المواهب الضعيفة أو من يدعون الموهبة - يُلحقون أذى بالغاً حين يلحون على أن إبداعهم وحده هو الذى يمثل الإبداع الحديث بحق وأن شعر غيرهم من الأجيال المعاصرة شعر عتيق يقف فى برزخ بين القدم والحداثة.

وهم حين يستعينون فى خصومتهم مع غيرهم من الشعراء ببعض النقاد المعروفين، وبالحركة الدائبة فى المحافل والصحف والمجلات، يسيئون إلى المواهب الأصيلة فى اتجاههم، وإلى المبدعين الكبار فى اتجاهات أخرى، ويحولون دون أن يكون الإبداع الشعرى متكاملا يمثل تداخل الأوضاع الحضارية فى المجتمع العربى القائم.

ومن الملحوظ أن الغالب مما ينشر من شعر أو يلقى فى الأمسيات والمحافل، هو من نماذج شعر «الحداثة» الذى تدور حوله معظم قضايا الخصومة بين أجيال الشعراء والمنتصرين لهم من النقاد، وأن جوهر الخلاف يدور حول طبيعة التجربة الشعرية، والصلة بين الشاعر والعالم الخارجى وبينه وبين المتلقى، وحول الصيغة الشعرية الجديدة فى اللغة والصورة والإيقاع.

وترتدّ التجربة عند شعراء الحداثة - وبخاصة الشباب منهم - عن الواقع الخارجى لترصُد وجود الشاعر الداخلى فى اللا شعور وما يختزنه العقل الباطن من تجارب وذكريات أو ما يشكله للتجارب الخارجية من إشارات ورموز، أما الصورة فتقوم على استخدام جديد للغة وبناء العبارة ورسم الصورة.

وحين تقوم الصورة على رموز العقل الباطن أو الشعور الداخلى المحض - إذا كان ذلك حقا وليس اصطناعا أو تقليدا - فإن قدرتها على الوصول إلى الآخرين تصبح رهينة الاشتراك فى دلالة تلك الرموز بين المبدع والمتلقى. ولا شك أن بعض رموز اللا شعور رموز مشتركة؛ وكثير منها خاصٌ يتصل بتجارب وذكريات فردية ترتبط بالنشأة والوجود الاجتماعى. وهكذا تتسم التجربة وما تجْلبه من صور بكثير من الغموض الذى يشف أحيانا عما وراءه من دلالة، وينغلق فى كثير من الأحيان فيصبح لدى المتلقى كالطلسم مهما يحسن الظن به ويبذل من مجهود فى إدراكه وتذوقه.

ولا شك أن الوضوح «الباهر» عامة وراء التجربة الشعرية الفردية من دلالات أو ارتباط بتجارب عامة ليس من طبيعة الإبداع المتميز وهو يُفضى فى أغلب الأحيان إلى «النظم» ولابد أن يكون فى الإبداع قدر من المفارقة بين وضوح الواقع وإيحاء الرؤية الشعرية التى قد تنتهى أحيانا الى «ضبابية» فيها قدرة على استثارة التوق إلى معرفة ما وراء الضباب، والحض على التخيل والتأويل.

ومن ابلغ التعبير عن تلك الرؤية الفنية الغائمة للواقع الخارجى قول الشاعر الهمشرى فى قصيدته المعروفة «أحلام النارنجة الذابلة»:

هيهات! لن أنسى بظلك مجلسى

وأنا أراعى الأفق نصفَ مغمّضِ

وكأن الشاعر يريد أن يلقى بينه وبين العالم الخارجى ستارا شفافا يحجب الرؤية الكاملة الواضحة لحدوده ومعالمه، ويأذن مع ذلك برؤيته كأنه حلم يقظة.

ويقترن الغموض المغلق فى نماذج كثير من شعر شباب الحداثة، بما يجلبه من ظواهر فنية فى اللغة والأسلوب فيها كثير من الجرأة على المألوف يقوم بعضها على صدق فنى، ويأتى كثير منها على سبيل القصد إلى الإغراب أو التغطية على ضعف الموهبة، أو احتذاء نماذج لبعض الشعراء القادرين، فتبدو وكأنما هى حذلقة لغوية أو عبث أسلوبى، أو عَمْد إلى إثارة حيرة المتلقى حيرةً تُلقى فى روعه أنه أمام نصٍّ فريد.

وفى ظنى أن من بين ما دفع هؤلاء الشباب إلى تجاوز ما هو مشروع لكل مبدع من تجديد فى اللغة ودلالات ألفاظها وطبيعة تراكيبها وأساليبها، وإلى اصطناع، أساليب لا تقتضيها طبيعة العصر والبيئة ولا تقبله أذواق المتلقين العصريين، ما أشاعه نقاد مناهج

النقد اللغوى الحديث من مصطلحات تضلّل صاحب الموهبة أحياناً، وتهيىء عذرا لغير الموهوبين أو الأدعياء.

وليس القصد إنكار فضل تلك المناهج النقدية الجديدة ومحاولتها الكشف عن «قوانين» للغة والإبداع، لكن إلحاحهم على رفع مصطلح لكلّ فكرة كأنه راية تدعو المبدعين إلى الانضواء فى ظلها، دفع المبدعين إلى تجاوز ما يناسب مواهبهم وقدراتهم اللغوية والأسلوبية إلى جرأة مسرفة على اللغة ودلالات مفرداتها وقوانين اشتقاقها وبناء عباراتها، ثم إيقاعها العام.

ومن بين هذه المصطلحات مصطلح «الشفرة» الذى يعنى الدلالات الرمزية التى تتجاوز «معانى» الألفاظ إلى ما وراءها من «إشارات»، ودلالات الأساليب التى لا تقنع بالإفهام ونقل الحقائق بل تقدم إلى المتلقى عالماً فنيا يعادل الواقع الخارجى.

ولا شك أن الرأى فى ذاته صحيح؛ و«رمزية» اللغة ليست «معرفة» جديدة فى علوم اللغة والنقد العربى وإن لم تتخذ وضع «النظرية أو الفلسفة» كما اتخذته فى النقد الحديث، وليست دراسة الصلة بين الواقع والصورة الفنية والتفريق بينهما شيئا جديدا، لا على النقد العربى القديم والحديث، ولا على النقد الغربى قبل ظهور المناهج اللغوية.

على أن إلحاح النقاد على إشارات اللغة ورموزها أقرَّ فى نفوس بعض الشباب من الشعراء أن الشعر كامل الانقطاع عن العالم الخارجى حتى ليبلغ أن يكون «شفرة» يجتهد المتلقى فى حلها أو فكّ رموزها. ولم يكن من حسن التوفيق أن يترجم نقادنا المصطلح الغربى الدال على «النظام أو النسق الرمزى» إلى «الشفرة» التى تقترن فى الأذهان بالرسائل السرية والعسكرية ولا يستطيع فك رموزها إلاّ من يستطيع الكشف عن «مفاتيحها».

وبشيوع هذا المصطلح وتردده فى النقد النظرى والتطبيقى عند كثير من أعمال النقاد المعروفين خُيل إلى المبدعين أن النص كلما أوغل فى الغموض كان ألصق بمعنى الشفرةً. وقرّ فى نفوس بعضهم أن الغموض دائما قرين العمق، وأن الوضوح قرين «السطحية» وطالبوا المتلقى أن يدع ما اعتاده من تذوق أو استمتاع وجدانى وفكرى وأن يستقبل النص استقبالاً ذهنياً بعيدا عن المتعة الأولى التى يحملها كل نص شعرى جيد.

ومن المصطلحات التى شاعت بين نقاد مناهج النقد اللغوى والمجددين والمجربين من شعراء الحداثة «تفجير» اللغة. وهو - فيما يبدو - تعبير ضخم أجوف لا يدل على تجديد مشروع أو ممكن فاللغة ليست مجرَّد «أصوات» يستطيع المبدع أن يحولها إلى «شظايا» متناثرة بلا دلالة أو نسق. وهى رموز مشتركة بين المتحدث والسامع، وبين المبدع والمتلقى وغاية الشاعر المجدّد - فى كل عصر - أن يحمل بعض الألفاظ دلالات جديدة أو يضعها فى نسق مبتكر أو يولد منها مجازات غير مألوفة، وأن يكون لإبداعه الشعرى وجود متميز يثير الإعجاب أو الدهشة، أو الإنكار فى بعض الأحيان، لكنه لا يقوم حاجزا بين المبدع والمتلقى.

ومثل هذه الجرأة على اللغة وأساليبها لا تكون إلا عند الشاعر المثقف الذى تحققت له المعرفة الكاملة بلغته وأساليبها، والسيطرة على مفرداتها وتراكيبها والإحساس المرهف بإيقاعها.

لكن أغلب من يحملون لواء هذه الدعوة من شعراء الحداثة يجدون فى مصطلح «التفجير» عذرا لما يشيع فى شعرهم من ضعف أو تفكك أو أخطاء لغوية وأسلوبية ناجمة عن ضآلة الثقافة اللغوية وغيبة المصاحبة الطويلة والقراءة الواعية للنماذج الشعرية العالية على مدى تاريخ الشعر العربى الطويل. ويظن هؤلاء الشعراء أن فى إمكان المبدع أن يقطع قطعا تاما ما بين حاضره وماضيه من وشائج، وأن يحيا فى حدود «عَقْد» واحد من الزمان يُنْسب إليه أو تُنْسب إليه طائفة من الشعراء ينتمى إليها.

والإنسان فى وجوده المتكامل يتنقل بين الماضى والحاضر والمستقبل وكأنه يعيش فى «آلة الزمان» التى يحلم بها بعض كتاب الخيال العلمى، فيرتد إلى الماضى البعيد أو القريب حين يقرأ نصا شعريا من التراث ويستحضر فى تلقائية سريعة قيم العصر الذى أبدع فيه النص وطبيعته اللغوية والأسلوبية وتجربته وإيقاعه العام، فيجد فيه من المتعة الفنية والنفسية ما يجد فى قراءة نص معاصر. وبدون هذا التنقل التلقائى الدائم فى «آلة الزمان» يصبح التراث الإنسانى كله فى طيِّ العدم، ويغدو الحلم بآفاق جديدة فى المستقبل ضربا من الخيال المستحيل وعلى هذا النحو من التنقل يقف روّاد متاحف الفن مبهورين أمام روائع العصور المتعاقبة وهم فى قاعة تمثل عصرا أو مذهبا ثم يدخلون قاعة أخرى ذات طابع مختلف فى عصر تال، فلا يحول اختلاف العصور ومذاهب الفن، ولا نظرياتهم هم وإبداعهم فى حاضرهم الإعجاب بتلك الروائع وتقدير ما بها من فن رفيع.

ويحتج شعراء الحداثة ممن يَنْحون منحى الغموض والارتباط المستقل بطبيعة اللحظة الحاضرة بأن الشعر صورة لواقع المجتمع والعصر، وأن وجوه الحياة الحديثة قد اختلطت وتداخلت حتى حار الفرد أمام وجودها المعقد أو الدائم التحول السريع. وتبدو الحجة عودة الى مبدأ المحاكاة التى تخلى عنها الفن منذ زمن بعيد، فأصبح إعادة لتشكيل الواقع وصياغة جديدة لرؤية جديدة قائمة على الانتقاء واختيار ما يحمل دلالة يدركها المبدع ويحرص على نقلها إلى الآخرين وقد يعللون الغموض بانسحاب الشاعر من ساحة الواقع الخارجى وزهده فى مواجهة المجتمع، وإيثاره أن يعتزل فى غرف اللا شعور المظلمة، لهزيمة عسكرية أو انكسار حلم قومى. ولا شك أن فى ذلك شيئا من الحق، لكن وقع الأحداث الجسام لا يقود بالضرورة إلي الانطواء المسرف علي الذات بل قد يتجلى أحيانا فى غضب ثائر أو حلم جديد، أو كشف واعٍ عن دواعى الهزيمة والانكسار، وقد يكشف آفاقا وطرائق جديدة للحياة.

وفى مقابل الغموض المغلق يواجه متلقى شعر الحداثة ظاهرةً أخرى نقيضة له، بما تتضمن من وضوح نثرى بالغ وإعراض عن كثير من مقومات الشعر فى التجربة والصيغة الفنية.

وتلوذ الظاهرة هنا أيضا بمصطلحين شائعين من مصطلحات المناهج النقدية اللغوية هما «السردية» والتداولية».. يسرد الشاعر تجربته دون انتقاء وبتفصيل لتفاهات غير معهودة فى التجربة الشعرية، لا يحاول أن يعلى من شأنها بما يخلع عليها من دلالة فى سياق عربى يحول وجودها الواقعى «التافه» إلى إشارات ورموز تفصح عن بعض جوانب الحياة أو المجتمع أو النفس ويقصد الشاعر عامدا إلى المألوف المبتذل فى لغة

«متداولة» لا تتميز بشعرية خاصة فى المعجم أو الأسلوب أو الصورة أو الإيقاع.

ومثل هذا الاتجاه ليس جديدا - فى نظريته - على حركات التجديد فى الشعر حين يواجه أنماطًا من التجارب والصيغ الفنية خلع عليها الزمن والتقليد قداسة تعزّ على التغيير، على الرغم مما يبدو من تخلفها عن طبيعة العصر وتحولاته. لكن الحركات السابقة ظلت على وعىْ بطبيعة الشعر فحرصت على ان يجيء السردى والتداول فى نسق شعرى تبدو فيه النثرية مُلتحمة بما هو شعرى مكتسبة منه دلالات تباعد بينها وبين وجودها فى الحديث أو الكتابة غير الأدبية.

فعل ذلك من قبل بعض (روْاد الرومانسية الأدبية فى ثورتهم على أنماط الرصانة والجلال فى المعجم والصياغة الكلاسيكية، وفعل مثله) روْاد الشعر الحر العربى فى تمردهم على المعجم الرومانسى والصور العاطفية الجامحة والتحليق فوق الواقع دون الهبوط فيه.

يقول الشاعر الإنجليزى الرومانسى المعروف وردذورث فى مقدمة ديوانه:

«سيحس أولئك الذين ألفوا العبارات المزوقة والألفاظ الجامدة حين يقرءون هذا الديوان بكثير من الغرابة والقلق، وسيتساءلون: أين ما فيه من شعر؟ وبأية روح من المجاملة يمكن أن يسموا مثل هذا الكلام شعرا لذلك أرجو أن يأذن لى القارئ أن أحاول تبيان هدفى من هذا الديوان:

«كانت غايتى الأولى فى هذه القصائد أن أختار موضوعات ومواقف من الحياة العادية فأعبر عنها - قدر المستطاع - باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية، وأخلع عليها فى الوقت نفسه ألوانا خاصة من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صورة غير مألوفة. وعلى هذا، لن يجد القارئ فى هذا الديوان إلا قليلا مما اصطلح على تسميته المعجم الشعرى، بل لقد بذلت من الجهد لكى اتجنبه مثلما يبذل الآخرون لكى يظفروا به. وذلك لكى أقرب لغتى الشعرية - كما قلت من لغة الناس، ولأن المتعة التى أريد أن أنقلها إلى القارئ من نوع خاص يختلف عن تلك المتعة التى يفترض كثير من الناس أنها الغاية الأولى للشعر. وهكذا عبّرت عن خواطرى فى ألفاظ تتناسب مع طبيعة تلك الخواطر، وتجنبت استخدام كثير من التعبيرات التى هى جميلة فى ذاتها، ولكن الشعراء أسرفوا فى تكرارها إسرافا قبيحا حتى أصبحت تثير النفور وتستعصى على كل محاولة لبعثها إلى الحياة من جديد ومن النقاد من إذا وجدوا فى قصيدة بضعة أبيات لا تختلف لغتها عن لغة النثر على الرغم من أنها قد وضعت فى سياقها السليم خضعت خضوعا تاما لقواعد النظم، سموا ذلك «نثرية» على حد تعبيرهم. وعلى قارئ هذا الديوان - إذا كان يريد حقا أن يستمتع بقراءته أن يرفض قواعد هؤلاء النقاد رفضا تاما.»

ونرى مصداقا لما أشرت إليه من ضرورة وضع المألوف أو المتداول «فى سياق شعرى» فى قول الشاعر«.. فأعبر عنها باللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم العادية، وأخلع عليها فى الوقت نفسه ألوانا خاصة من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة فى صور غير مألوفة». وفى قوله.. «بضعة أبيات لا تختلف لغتها

عن لغة النثر، على الرغم من أنها قد وضعت فى سياقها السليم وخضعت خضوعا تاماً لقواعد النظم به».

ومع أن رواد الشعر الحر عندنا قد قصدوا قصدا فى أول الأمر إلى أن تنتهى أساليبهم إلى بعض النثرية الواضحة فإنهم فعلوا ذلك لما كان من حدة المواجهة ـ بين الأنماط السائدة المسيطرة فى الشعر القديم ومفهوم «المعجم الشعرى» الرصين الذى يتجنب قدر الطاقة لغة «الحياة اليومية». فأرادو أن يؤكدوا قدرة هذا اللون الجديد من الشعر على أن يقترب من المتداول دون أن يفقد طابعه الشعرى المتميز فى سياق يخلع فيه ما هو شعرى مختار «شعرية» على ما هو نثرى، فيغدو التعبير كله فى سياقه المتكامل شعرى الصيغة والمستوى. وقد عاد كثير منهم ـ بعد أن خفت حدة المواجهة إلى معجم متميز ونسق محكم.

وقد نرى مثل هذا الصنيع حتى فى الشعر الجاهلى نفسه، إذ كان الشاعر لا يجد بأساً من استخدام الفاظ يظن بمعيار المعجم الشعرى المتميز أنها بعيدة كل البعد عن مجال الشعر، لكنه يرفعها إلى مستواه بما تكتسب من دلالة فى سياقها الشعرى المتكامل. ولعلنا لا نلتفت ونحن نردد مطلع معلقة امرئ القيس إلى ذكر البَعْر وحب الفلفل ولا ننكر عليه ذلك فى قوله:

ترى بعر الآرام فى عرصاتها

وقيعانها كأنه حب فلفل!

ذلك لأن البيت يلتحم مع ما سبقه من أبيات تحمل كثيرا من الشجن والأسى لما يشهد الشاعر من تحول جسيم أصاب موطن ذكرياته السعيدة البعيدة، ومع ما تلاه من أبيات يصف فيها الشاعر أرقه وهمه فى الليل الطويل. وبهذا التداخل بين أجزاء النَّسق الشعرى يصبح «البعر» القبيح دلالة نفسية شعرية لا يلتفت المتلقى بفضلها إلى ما يرتبط بالبعر من وجود واقعى بغيض. ولعلنا ـ لو أردنا التأويل ـ أن نجد فى «حب الفلفل» ربطا بين لذعته الحسية، وما فى وجدان الشاعر من لذعة الفقد وحرارة الذكرى.

ومن خلال الإسراف فى «فردية» التجربة وانغلاق التعبير، عند طائفة من شعراء الحداثة، والمغالاة فى النثرية والسرد عند طائفة أخرى ضاعت «الثقة» بين متلقى الشعر ومبدعيه، وأخذت دائرة التواصل تضيق يوماً بعد يوم حتى كادت تنحصر فى بعض اللقاءات أو «الأمسيات» التى لا تخلص فى حقيقتها للشعر، بقدر ما تبدو كأنها «سمر اجتماعى» فى ملتقى أدبى، ثم فى قصائد تنشر فى الصحف والمجلات لا يكاد يلتفت إليها أحد إلا لما تثيره من تساؤل، ودواوين لا يقرؤها إلا القليلون، لا زهدا فى القراءة ـ بل انصرافا عن نصوص لا يجدون فيها طبيعة العصر ولا صدى أنفسهم، ولا الصيغة الشعرية التى ألفوا أن «يستمتعوا» بها.

وزاد من تلك القطيعة استعلاء الشعراء من المجددين والمجربين على المتلقين إلى حدِّ إنكار وجودهم، متعللين أيضا بمصطلح نقدى جديد يقول إن «النص يتعدد بتعدد قرائه». وهو قول يُفْضى بالضرورة إلى إ نكار «الذوق العام» لأبناء العصر الواحد ويلغى وجود «المتلقى» الذى يمثل فى صيغته المفردة «جمع» المتلقين ممن يضمهم الزمان والمكان ويختلفون فيما بينهم فى كثير من السلوك والتكوين والآراء، وتجمعهم مع ذلك وحدة عامة سائدة

تتجاوز تلك الفروق الفردية وتؤلف بينهم فى صفات كلية يتميز بها كل شعب يعيش فى بيئة واحدة وزمان واحد. وقد ادى إنكار الذوق العام، والزراية به عند كثير من نقاد الحداثة، والقول بتعدد النص بتعدد قرائه، إلى اعتقاد الشعراء بأن المتلقى كائن غيبى ليس له وجودٌ حقيقى، وليس على الشاعر أن يستحضره فى لحظات إبداعه أو يفكر فى ذوقه أو التواصل معه، وحَسْبُه أن يقول ما تُملى عليه موهبته أو بالأحرى «نظريته» التى استقاها من المصطلح النقدى، قانعاً بالتواصل مع نظرائه ممن يبدعون فى الاتجاه نفسه ويرْضَى النقاد من أصحاب النظرية والمصطلح.

وقد بدأ بعض هؤلاء الشعراء من الشباب بداية موفقة فى التجديد قادرة على الإمتاع والتواصل، ثم ما لبثوا ـ استحضاراً لصورة الناقد وهيمنته واتباعا لبعض رواد الاتجاه من الشعراء ـ أن تحولوا إلى الغموض والتفكك وسرد تفاهات النشاط اليومى المكرور فخاب أمل المتلقين فى مواهبهم الواعدة.

وأكد تلك النزعة عدول النقاد عن تقسيم الإبداع إلى ألوان متميزة من فنون القول كالقصيدة والقصة والرواية وإطلاقهم مصطلح «النص» على كل إبداع مهما تكن طبيعته، فأباحوا لشباب المبدعين الخلط غير المرسوم لغاية فنية، والاستهانة بالخصائص الأساسية لكل فن إن انتفع بخصائص ثانوية لفنون أخرى، وراح بعضهم يقلد بعضا أو يحتذى بعض روّاد الاتجاه، وكلما عثر أحدهم على صيغة أو صورة أو تعبير سارع الآخرون فاقتبسوه وكثيرا ما يكون هو نفسه مقتبسا ومجترا من بعض التراث أو القرآن الكريم أو الأدب الشعبى تحت مصطلح جديد هو «التناص».

وأكد اختلاط الجيِّد بالردىء وإبداع الموهبة، بالتصنُّع والمحاكاة،، إنكارُ كثير من المذاهب النقدية الجديدة لمبدأ القيمة، واكتفاؤها بتحليل النص، وتفكيكه إلى أبنية لغوية وتشكيلات أسلوبية تتحقق فى النص الجيد والردىء على السواء.

وإنكار القيمة إنكارا لممارسة التلقىّ والنقد منذ أن بدأ الإنسان إبداع الأدب والفن. فقد أحل أبناء كل عصرٍ وأتباع كلّ مذهب أدبى أو فنى بعضَ النصوص محلاً ساميا وعدوها من «الروائع»، واستهانوا ببعضها أو أسقطوها، ووضعوا بعض المبدعين موضع الصدارة ووَسَمُوا بعضهم بالنبوغ أو العبقرية. ولن يُغنى التصنيف والتفكيك والإحصاء مهما تكن دقته، النص الردىء فيصادف القبول لدى متلقين لا يجدون فيه ما يلتمسون فى الفن من قيم موضوعية وفنية. وهكذا أصبح كل ما يرد على خاطر الشاعر فى مستواه «البدائى» شعرا صالحا للنشر، دون أن يعبأ الشعراء والنقاد بالمتلقى «ذلك الكائن الغيبى الهلامى!» وبموقفه من تلك النصوص.

ومن القضايا التى تثير جدلاً واسعا حول بعض تجارب الشعر الجديد عند رواده ومن تبعهم من أجيال الشباب، قضية «الجنس» وهى فى حقيقتها تتمثل فى بعض عبارات طارئة فى القصيدة تتضمن شيئا من إشارات جنسية قد تكون صريحة أحيانا أو خفية رامزة فى بعض الأحيان.

ولاشك أن الجنس تجربة إنسانية لا يمكن تجاهلها فى الأدب والفن، إذ تتصل بالحافز إلى الحياة وبالغريزة الأولى بين غرائز الإنسان جميعا، وعلى أساس منها يتكامل الإنسان وتقوم الأسرة وينشأ الحب، وحولها تدور كثير من العلائق الإنسانية المتشابكة.

وحين يتخذ الأديب من الجنس مادّة لبعض إبداعه يصبح «تجربة» ككل التجارب التى ينتقيها المبدع من وجوه الحياة ودخائل النفس وأحوال المجتمع، ليقدمها فى صورة فنية تقوم معادلا فنيا للواقع خلال «جماليات» معروفة فى فن القول الذى يبدع فيه، تَصْرِف المتلقى عن الالتفات إلى واقع التجربة وتلفته إلى براعة الموهبة فى رصد النوازع البشرية وتصويرها على نحو يتحول فيه ما هو محظور أو مبتذل فى عُرف المجتمع والأخلاق إلى وجود متميز فى صورته الفنية عن الواقع.

لكن الناظر فيما يثور حوله الجدل فى كثير من قصائد الحداثة يرى أن الأمر فى أغلب الأحوال لا يحتمل أن يرتبط ـ كما يحدث ـ بقضية كبيرة كقضية الحرية فالجنس فى تلك القصائد فى إشارات عابرة على التجربة العامة للقصيدة يبدو فيها الشاعر وكأنه يقصد قصداً إلى الزهو بالخروج المتحدى عن المألوف واقتحام المحرم والمحظور.

ولا يفلح الشاعر بهذه العبارات المقحمة الطارئة فى أن يجعل من الجنس تجربة إنسانية تنفصل عن صورتها فى الواقع لتغدو صورة فنية لها واقعها الفنى المتميز وهكذا يبدو التعبير المفروض على تجربة القصيدة العامة مبتذلاً فجا خارجا على «ذوق» العصر العام.

ومراعاة «الذوق العام» شيء مألوف فى كل عصر وكل مجتمع، يتباين من مجتمع إلى آخر ومن طبقة إلى طبقة ومن مجلس إلى مجلس، ويختلف عن قضية الحرية بمعناها المطلق.،

وكثيرا ما يستشهد من يحتجون لهذا الخروج غير الفنى عن المألوف بما كان يمارسه الأدباء فى عصور ماضية من التاريخ العربى، لكن أغلب تلك الوقائع والنصوص لاتتصل بمبدأ الحرية قدر اتصالها بالذوق العام لتلك العصور ومدى قبوله الخوض الصريح فى تلك الأمور، على سبيل الفكاهة أحيانا أو الهجاء الفاحش أحيانا أخرى. وكان ذوق تلك العصور يسمح بأن يدور شيء من هذا فى مجالس الخلفاء والأمراء والأدباء، وأن يُدَوَّن ـ دون حرج ـ فى بعض الكتب، لا لأن الحرية كانت متاحة مطلقة فى تلك العصور، فما أكثر ما لاقى بعض الأدباء من عنت أو بطش عقابا لرأى سياسى أو مذهب دينى يخالف المذهب السائد أو انتماء إلى طائفة لا يرضى عنها السلطان، ولكنْ لأن ذوق العصر كان لا يرى ضيرا فى مثل تلك الأمور التى يراها مجتمعنا الآن خروجا على «اللياقة» أو الذوق العام إذا جاءت فى صورتها الواقعية الفجة، إلاّ فى مجالس خاصة تبتغى الفكاهة والسَمر.

ولعل من خير ما يفرق بين تقاليد اللياقة، وحرية الأديب، ما نراه فى نقائض **جرير والفرزدق** من فحش جارح يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام.

والناظر فى أمر تلك الصور الفاحشة يدرك أن الشاعرين المتناقضين ومن يتلقون نقائضهما لم يكونوا

يأخذون ذلك مأخذ الجد، وإلا لكان أقل قليله كافيا لإراقة الدماء. بل كان الأمر كأنه «مباراة» فى الفكاهة والسخرية على نحو ما كُنّا نشهده عندنا فيما يعرف باسم «القافية» التى تجرى بين بعض من عرف بسرعة البديهة والقدرة على ابتكار الدعابة التى تدور فى معظمها حول الجنس، دون أدنى حرج أو شعور بالإهانة، ودون أن يكون لذلك أثر فى علاقة المتبارين وما قد يكون بينهما من صداقة.

وليس أدل على ذلك من أن جريرا قد رثى الفرزدق - على قدر ما كان قد أفحش فى هجائه - بقصيدة جيدة نسب إليه فيها ما ينسب إلى السيد العربى الجليل من فضائل، واصفا خسارة قبيلته تميم بفقد شاعرها الكبير:

لعمرى لقد أشجى تميما وهدها

على نكبات الدهر موتُ الفرزدقِ

أما عن قضية الحرية - بعيدا عن ذوق العصر العام - فقد دافع كثير من نقاد الشعر القدماء عن بعض الصور الفنية الجيدة التى تعرض للجنس، وفرقوا بين الجنس فى الواقع وصورته الفنية فى الشعر، وعَدُّوا ما سوى ذلك من «الطرائف» التى يقبلها ذوق العصر.

لذلك تظل الإشارات الجنسية فى قصائد روّاد الحداثة ومن يقلدهم من شعراء الشباب بعيدةً عن قضية حرية الأديب، وتبدو أقرب إلى «مراهقة جنسية» يخفيها الشاعر فى ثنايا تجربة إنسانية عامة، فتبرز فجأة - وبلا مبرر - بين صور القصيدة وعباراتها وكأنها أفلتت من غرائز مكبوتة أو محبطة أو معقدة.

ويبدو هذا الاختلاط الشديد بين ما هو شعرى قادر على التواصل والإمتاع وما هو قائم على وهم التجديد وعلى الاحتذاء والتقليد لبعض ذوى المواهب المعروفين بقدرة ملحوظة فى مجال التجديد والتجريب؛ فى شكل جديد ينسب الآن إلى الشعر ويثير جدلاً كبيرا بين مبدعيه ومتلقيه هو ما عرف بقصيدة النثر. وعلى الرغم من جدة التسمية المأخوذة من بعض الآداب الغربية، فإن «الشكل» نفسه ليس جديدا على الأدب العربى قديمه وحديثه. وقد عرفناه منذ مطلع هذا القرن باسم «الشعر المنثور» وهو اسم يحمل ما يحمله المصطلح الجديد من نسبة هذا الإبداع إلى الشعر لكنه لا يبلغ به حدّ «القصيدة» وكان لنا فى هذا الفن رواد معروفون من أمثال **جبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعى ومصطفى لطفى المنفلوطى وحسين عفيف وأحمد حسن الزيات** وفى بعض كتابات طه حسين.

لكن الجديد فى القضية - وفيه خطر كبير على الشعر وصلته بمحبيه - أن الاسم - شأنه فى ذلك شأن المصطلح النقدى - أصبح تكأة يتكئ عليها كل من تعتمل فى نفسه بعض الخواطر الوجدانية أو بعض التأمل فى النفس والحياة والمجتمع ليصوغها فى كتابات لا تبلغ مبلغ الشعر ذى المستوى الرفيع، ولا النثر الفنى ذى الطابع الشعرىّ، وأكد الاختلاط ما أشرت إليه من مبادئ السردية والتداولية وإقحام تجارب تبدو جريئة وحرة وهى فى حقيقتها نابية لم ينف عنها سمو الفن سوقيتها أو ابتذالها. ولا شك أن لهذا الشكل «كُتابا» برعوا فيه وأبدعوا نصوصا متميزة تقترب إلى حد كبير من روح الشعر، لكنه - وهو لا يقتضى قدرة على تحقيق وزنٍ أو إيقاع مطرد - أصبح مطيّةً سهلة لكثيرٍ من غير ذوى المواهب، وممن تنقصهم الثقافة اللغوية والفنية، ويعتمدون

على مصطلح «النص» الذى يبرر امتزاج فنون القول، فامتلات الصحف والمجلات و«الدواوين» و«الامسيات» بألوانٍ من القول لا هى بالشعر ولا بالنثر، فيها ما فى بعض الحداثة من غموض أو تفكك وينقصها مع ذلك ما فى بعض ذلك الشعر من نفحات شعرية ملحوظة. ومهما يكن الرأى فى غموض شعر الحداثة أو نثرية بعضه، وفى جرأته المسرفة على اللغة وأساليبها، فإن فى كثير من نماذجه المقبولة عناصر فنية تقترب به من نفس المتلقى لا يجدها فى أغلب نماذج «قصيدة النثر».

ويجىء الخلط بين القصيدة الشعرية و«قصيدة النثر» من نظر كثير من الأدباء والنقاد إلى الوزن فى الشعر كأنه قيمة شكلية لا ينقص الشعر كثيراً بفقدها إذا تحققت له مقوماته الأخرى.

والحق أن قيمة الوزن لا تنبع من ذلك الإيقاع المطرد الذى تطرب له الأذن فحسب، بقدر ما تنبع من «المواجهة» بين موهبة الشاعر القدير وقيود الوزن فى لحظة الإبداع، وما تنتهى إليه هذه المواجهة عند الشاعر الموهوب - غير النظّام - من اختيار صيغة نهائية من بين خيارات عديدة من الألفاظ والمرادفات والأبنية والصور تزدحم فى مخيلته أثناء جيشان وجدانى مختلط، يمتزج فيه الوعى بالتلقائية، والخبرة بالموهبة، وتكتسب الصيغة الشعرية فيها تلك القدرة الفريدة التى تميزه عن النثر الفنى وتربط بينه وبين الموسيقى بأواصر وثيقة.

وآية ذلك أننا قلَّ أن نقرأ الشعر موقعاً أو مقطعاً، حسب تفعيلاته العروضية، بل نقف ونصل ونسكن، فتتداخل التفعيلات ويختفى الوزن العروضى للبيت وإن بقى له إيقاعه العام. لكن التأثير الأكبر يظل قائماً من خلال تلك الصيغ الشعرية الفريدة التى أثمرتها المواجهة - لحظة الإبداع - بين قيود الفن وقدرة الموهبة.

وفى قصيدة النثر تظل المواجهة أقل احتداما والاختيار أكثر يسرا، لا يستدعى بالضرورة كل المختزن والمبتكر من ألفاظ اللغة وأبنيتها وتراكيبها، فلا تبلغ الصورة النثرية حدَّ الشعر، ولا تكتسب صفة القصيدة. وقد يفتقد الشاعر فيها ما يلتمسه عادة فى النثر - ولو كان فنيا - من بعض مظاهر الفكر - الذى يبلغه الشعر من خلال الإيقاع والصيغ المختارة إذ يحول بها الإحساس إلى مزيج من الشعور والفكر لعله أعمق وأكثر نفاذا من الفكر المجرد.

والذين يطمئنون إلى هذا الخلط بين الشعر والنثر الفنى أو الشعر المنثور، ويجيزون النصوص الرديئة بعذر من المصطلح والشيوع، يتجاهلون ما ينطوى عليه كل ذلك من خطر على الشعر الحق وأثره فى النفوس وقدرته على الرؤية الصادقة لحقيقة الأشياء، وإسهامه مع غيره من الفنون وألوان الفكر فى التطلع إلى عالم أفضل. وهم فى هذا - وفى استعلائهم الشاذ على المتلقى بل وإنكارهم وجوده - يتجاهلون أن من بين فنون القول ما أصبح اليوم أقدر على اجتذاب عدد أكبر من المتلقين والقراء الذين يجدون فيه صورة فنية لهموم العصر ولحياتهم وعواطفهم دون أن يبلغ التجديد أو التجريب فيه حدا يصرفهم عن تلقيه والاستمتاع به.

وإذا كان فى نفوس أغلب الناس نزعة فطرية إلى الشعر فقد أصبح يرضيها فى هذه الأيام حوار ذو طبيعة شعرية فى مشهد تمثيلى أو وصفٌ جيد لشخصية أو موقف فى رواية أو قصة أو أداءٌ بارع فى التمثيل. ولا

يعود إيثار كثير من الناس لمثل هذه الفنون لأنها لا تنطوى على شيء من التجديد، ففى الوطن العربى نهضة قصصية وروائية مرموقة ذات ثمار طيبة مختلفة لا تنقصها الحداثة، لكن أصحابها لا يتعالون على القراء ولا يتجاهلونهم، وهم - على اختلاف حظوظهم من الحداثة - أقرب إلى نفوس القراء من شعراء التجديد والتجريب، وهم مع هذا أكثر تواضعاً وأخْفَتُ صوتاً وأقلّ اتهاماً للقراء.

والحقيقة التى ينبغى أن نلتفت إليها ونعيد النظر الوضوعى فيها، هى أن أغلب وجوه التجديد فى شعر الحداثة وما يصاحبه من نقد هو فى معظمه أصداء مختلطة لاتجاهات حديثة فى الغرب، لا نستطيع أن ننكر وجودها ولا ما يمكن أن يكون لها لدينا من أثر، لكننا - ونحن لسنا أصحاب النظرية بل نحن ناقلوها ومترجموها - ينبغى أن نقتصد فى تقليدها وينبغى أن يكون لنا - على الأقل - إضافة ملحوظة إلى النظرية الغربية ونظرة محلية إلى طبيعة إبداعنا فى كل فنون القول، إن لم نستطع فى الوقت الحاضر أن تكون لنا نظرية كاملة تجمع بين المحلى والعالمى، وتتميز بأصالة نابعة من طبيعة اللغة والبيئة والتراث وامتزاج القديم بالحديث والقومى بالعالمى.

هكذا هو الوضع فى الآداب العالمية الكبرى، فليس ما نسميه عامة «الأدب الغربى» سواءً فى كل الوجوه وليس الأدب والفن فى فرنسا هما تماماً الأدب والفن فى انجلترا وألمانيا - على الرغم من وجوه الاشتراك التى تجليها طبيعة الحضارة الواحدة المشتركة. وكذلك يختلف الأدب الأميركى عن الأدب الأوربى، ويتميز أدب أمريكا اللاتينية - برغم مستوياته العالمية - بميزاته الخاصة. ولعلنا نجد شيئا كامل التميز فى آداب أمم أخرى كالهند والصين واليابان، والأدب الإفريقى.

ولا بأس من التأثر - بل هو ضرورة تفرضها الآن طبيعة الحضارة وموقفنا الذى يعتمد اليوم على «الأخذ» أكثر منه على العطاء، لكن عطاءنا لن يكون أصيلا وكبيرا إلا إذا نبع من التحام حقيقى بين المبدعين ومحبى الأدب والفن، وإلاّ إذا راعى الشعراء حق المجتمع والمتلقين فى المتعة والاستجابة والقدر المعقول من التواصل بين الجانبين.

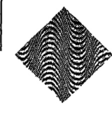


فى العدد القادم :

المفكر الراحل / خالد محمد خالد

أغنية عاشق

أحمد مرسى



انجامُ هذا الليلِ من حجرْ
ألأرضُ ألسماءُ من حجر
الأمَهاتُ ألدُمى
تُطلّ من نوافذ البيوت
فى وحشية وحزنْ.

ألخيلُ ألعشّاقُ ألقططْ
وباعةُ التّفاح والكتُب
مُضيّعون فى الطريق.

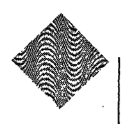
المركباتُ
ألنّساء فى أثوابّهن القاسياتْ.
أطيافُ دلْڤو فى جحيمه البنفسجى
تلوحُ فى ڤيترينةٍ زجاج
بشارعٍ مهجور
إلا من الأضواءِ والظِلال
إلاّ من القمرْ

حتّى القمرْ.
كوجه من أحبُ منحوتٌ على رخامْ

انجام جمع نجم وهى كلمة فصيحة. ودلڤو هو الرسام البلجيكى بول دلڤو. ولد عام ١٨٩٧ واتصل بالحركة السوريالية. تتميز لوحاته بطابع كلاسيكى والوان باردة. وتقدم عالما من الاحلام فى إطار من المعمار الفخم والحدائق المركبة، حيث تتحرك شخوص عارية وكاسية تلتقى فجأة وتتبادل نظرات مترددة، ومن بين أشباح الحياة اليومية تتصاعد روح الشعر.

«التحرير»

فاروق شوشة



ممعن فى اليقين

داخلٌ فى يقينهِ
كلّما أوْغلَ..
فاضت سماؤهُ بالعطايا
تستضىءُ الحروفُ من قبسٍ منهُ
وينثالُ برْقهُ كاندلاع الجمْرِ

شبَّت نيرانه..
فى الحنايا
رحمُ الأرضِ شائخٌ
والذى يسكنُ فيهِ
مُشوّهٌ
وانتساب السماءِ ما عاد يُجْديهِ
«الثريا» تنَاثرتْ
و«سهيلٌ» فى ساعة النّزْعِ مخنوقٌ
وفى الأفْقِ هاجسٌ

وشظايا..
فى عروق الشتاءِ تنتفضُ الرغبةُ
حُبْلى
وتستفيقُ أساطيرُ
عجافٌ..
وشاعرُ القوم أعمى:
ربابةٌ
وحكايا..
هاك وقت اليقينِ
لا تسألِ الآنَ
ولا تعترفْ بغير خطاياكَ
فالأرض مملوءةٌ بالخطايا
أىّ ماءٍ وردْتَ؟
أى طريقٍ سرْتَ فيه؟
هذى دروب القهر تسْعى
محفوفةٌ بالمنايا
لا تُشحْ..
واستدرْ إليها
وبادرها بطعنٍ..
لكى تشقّ الخفايا
واتّخذ من ظلالِ رُمْحكَ
إيقاعاً..
ومن جلْوةِ السّنانِ
مرايا
وانتبهْ..

إن فى أصابعكَ الجْمرَ
ومن حولك غاصت مدائنٌ
فاستحالتْ..
جوارياً.
وسبايا..
شجنٌ نازفٌ
وعزفٌ على أوتار دُنياك ثقيلٌ
وملءُ قبضك ريحٌ
تجمعتْ من فجاجِ الأرضِ
سُدت جميعها فهى تُقْصيكَ
فتْنأى
ولم تزَلْ تتعايا!
هل تقيمُ الحداد؟
لا القومُ يبغونَ
ولا انت طليقٌ
ولا السَاحةُ تُغْرى
ولست تدرى النَوايا

مُمعنٌ فى اليقينِ

هيهات يُرضيك احتمالٌ
وتسْتبيكَ مواعيدُ
لها طعمُ افتضاض السرِّ
وها أنت مُنهكاً قد حملْتَ الكوْنَ
وشدْتَهُ فوق قرنيْكَ
وفاخرْتَ
- من تفُاخر؟
هل تدرى!

جماجماً ..

وضحايا!

ليتنى ارتضى الذى قد تعشّقْتَ

وأمعنْتَ لديهِ

غوايةً

وانعطافا..

كنتُ أعليْتُ رايتى

وركزْتُ الرّمْحَ حولى

وقلتُ للريح هُبّى

فلن تعوقى مدايا..

كنتُ أطلقْتُ ما تكتّمْتُ

فانهارت سدودٌ

وحلّق البوْحُ فى الجوّ

نسوراً

تخطفَتْ عصبْةَ الإفكِ

وطوفانَ رجومِ

يجتثُّ هذى الرزايا

ليتنى..

ليتنى..

فهل أملكُ الآن يقيناً

- كما ملكْتَ -

وحرْفاً مُستبدًا..

وشاطئاً..

ونهاية!

علی عشری زاید

إن كان هذا شعرًا فكلام العرب باطل

صيحة رفض غاضبة أطلقها **ابن الأعرابى** منذ أكثر من عشرة قرون فى وجه ما صدمه فى شعر **أبى تمام** وأقرانه من الشعراء المحدثين فى العصر العباسى من جنوح إلى الإغراب وخروج على المألوف فى شعر العرب فى ذلك الحين من رؤى وأخيلة ووسائل تشكيل فنى، على الرغم من أن البون بين أشد شعر أبي تمام إسرافا فى الإغراب وإيغالا فى الخروج على المألوف وبين أشد شعر أسلافه ومعاصريه التزاما بتقاليد الشعر العربى الموروث لم يكن بالاتساع الذي يبرر هذا الانزعاج الذى يطالعنا من صيحة **ابن الأعرابى** الرافضة. ومن ثم فلا أدرى مالذى كان يمكن لهذا الناقد المتزمت أن يقوله لو أنه امتدّ به العمر إلى زماننا واطلع على بعض ماينشئه بعض شبابنا من كلام يسودون به صفحات المجلات الأدبية والثقافية تحت اسم الشعر، فضلا عن صفحات دواوينهم ومطبوعاتهم ونشراتهم الخاصة، كلام تبلغ المسافة بين أكثر نماذجه التزاما واتزانا وبين أشد مفاهيم الشعر الحقيقى تطوراً وتمردا على الجمود عشرات أضعاف المسافة بين شعر **أبى تمام** وشعر سابقيه، وحين يبلغ الأمر هذا المبلغ فإننا نغدو فى حاجة إلى أكثر من ناقد فى مثل تزمت **ابن الأعرابى** وفى مثل صرامته ليقف فى وجه السيل الجارف، وليذود عما بقى من حدود بين أجناس الأدب وأشكاله الفنية، بل بين الأدب وبين العبث والإسفاف والابتذال.

أقول هذا وأنا أعرف أن الإبداع الأدبى - والفنى عموما - وخاصة فى مفهومه الحديث لون من التمرد

الدائم ـ والمغامرة الجسور لاكتشاف المجهول وارتياد آفاقه الروحية والفنية الرحيبة البكر، ولكنى أعرف فى الوقت ذاته أن مثل هذه المغامرة لايمكن أن تتم فى المطلق، أو أن تتحرر تماماً من كل التزامات الإطار الفني، لأن الفن فى النهاية التزام بقدر ماهو حرية، وتلك هى المعادلة الصعبة التى على المبدع المرتاد خوض غمار العثور على حل لها؛ فهو مطالب بأن يراعي التزامات الجنس الأدبى ـ أو الفنى ـ الذى يبدع فى إطاره وأن يتجاوز هذه الالتزامات فى الوقت ذاته، مطالب أن يخضع لها ويتمرد عليها، ولو سقط المبدع أسيرا لأحد طرفى المعادلة لخرج نتاجه من دائرة الإبداع البكر المتفرد؛ لو سقط أسيرا لكل قيود الالتزامات الموروثة للإطار الفنى لما زاد ماينشئه عن أن يكون إضافة كمية مبتذلة إلى الموروث الأدبى، ولو سقط أسير التمرد الكامل على هذه الالتزامات لخرج ماينشئه عن دائرة الإبداع الأدبى والفنى من الأساس، أما إذا تحرر من إسار طرفى المعادلة كليهما فإن ماينشئه يخرج عن أن يكون شيئا خاضعا لمفهوم الأدب والفن، ورأى أن معظم ماينشئه هذا الفريق من الشباب من هذا القبيل، الذى ينفر جمهور المتلقين.

وانصراف المتلقين ـ بما فيهم الشطر الأعظم من النقاد ـ مرده إلى إخفاق هؤلاء الشباب فى الوصول إلي حلٍّ مرضٍ للمعادلة السابقة؛ لأن العملية الإبداعية ـ التى يعد المتلقى فى الرؤية الحديثة أحد أطرافها ـ أشبه بعقد فني غير مكتوب بين المنشئ والمتلقى ، والشروط غير المعلنة لهذا العقد هى الالتزام بالحدود العامة لإطار الشكل الأدبى، المتمثلة فى التقاليد والمقومات الفنية الأساسية للجنس الفنى الذى يبدع المبدع فى إطاره، والإخلال بأي مقوم من هذه المقومات الأساسية ـ فضلا عن الإخلال بها كلها ـ يبطل هذا العقد الفنى.

وإذا كان من غير الممكن ـ وغير المطلوب ـ وضع حدود صارمة لإطار الجنس الشعرى فليس من الصعب الاتفاق على ملامح عامة تحدد هذا الإطار، يأتى فى مقدمتها الرؤية المتفردة النافذة للكون لاكتشاف كل ماهو خفى وساحر وجليل حتى فى أشد مظاهره عادية وابتذالا، ولابد لمثل هذه الرؤية أن تتم بعين البصيرة لا بعين البصر، والتحليق فى آفاق روحية مترامية بلا تخوم، ثم الصبر على معاناة هذه الرؤى الجليلة حتى تتلاحم أبعادها وتتعانق وتتشكل فى كيان فنى رائع، أبرز ما يميزه تفجير طاقات الإيحاء السحرية اللا محدودة الكامنة فى لغتنا الثرية، وتوظيف كل هذه الطاقات والإمكانيات فى احتضان الأبعاد الروحية المترامية للرؤية الشعرية، وأن يتم ذلك كله فى إطار موسيقى رفاف يضاعف من ثراء هذه الإمكانيات والطاقات ويتسلل إلى الروح قبل أن يطرق الأذن.

ونتيجة لهذا كله يكتسى العمل الشعرى الحقيقى ثوبا من الغموض الموحى الذى يضفى على أبعاد الرؤية جمالا وجلالا، ويجعل هذه الأبعاد الروحية والفكرية والوجدانية الرحيبة تلوح من وراء الغموض الشفيف كما تلوح العيون الجميلة من وراء غلالة شفافة على حد تعبير الشاعر الرمزى الفرنسى ڤيرلين فى مجال دفاعه عن الغموض الشعرى الموحى فى قصيدته «فن الشعر». هذا

هو الخروج عن المألوف نشدا لما هو أجلّ وأجمل، أو بعبارة أخرى هو الخروج على ما فى المألوف من جمود وعادية وابتذال، دون الخروج على الالتزامات الفنية الأساسية التى تكسب هذا الخروج مشروعيته الفنية، وتضفى عليه مالا حدود له من السحر والجمال والعبقرية المتفردة.

إذا كانت هذه هى الملامح والمقومات العامة التى تحدد إطار الجنس الشعرى فما حظ كتابات شبابنا التى ينشرونها تحت اسم الشعر منها؟!

إن حظ هذه الكتابات من مقومات الشعر جد ضئيل؛ فما فيها من خروج على المألوف من الرؤى والتصورات،، وما يكتنفها من غموض كثيف يندّ عن حدود الفهم والتصور لا يرتد إلى غنى هذه الرؤى واكتنازها بالأبعاد الروحية والوجدانية الرحيبة بقدر ما يرتد إلى كسل أصحابها، وعجزهم عن الصبر على معاناة هذه الرؤى حتى تكتمل وتثرى وتتعانق أبعادها فى كيان متكامل تتفاعل عناصره ويثرى بعضها بعضا، وما يبدو فى كتابات بعضهم من مغامرات تشكيلية نزقة ليس مبعثه سيطرة هؤلاء على لغتهم ومحاولاتهم تفجير طاقاتها وإمكانياتها الإيحائية غير المحدودة فى ابتداع أدوات وتكنيكات تشكيلية جديدة بقدر ما هو نتيجة لضعف صلتهم باللغة وجهلهم بطاقاتها التعبيرية السحرية الكامنة، ومحاولة ستر هذا الجهل بلون من الشعوذات التعبيرية الساذجة وإذا أضفنا إلى كل هذا خلوّ هذه الكتابات من كل قيمة موسيقية حقيقية يمكن أن تستر بعض ما فيها من ابتذال وتضفى عليها شيئا من الجلال أمكننا أن ندرك بسهولة مدى حظ هذه الكتابات من المقومات الحقيقية للشعر.

حتى لا يظل الكلام تهويما نظريا محضا، وتهما لا دليل عليها دعونا نبدأ معا بقراءة هذا النموذج لأحد هؤلاء الشباب، وهو منشور فى أحد الأعداد الأخيرة لدورية من الدوريات الأدبية المحترمة:

كنت الصبى الذى عقره الجرو

ثم صرت الشاب الذى يتوقف عن العدو

لأن العواء يتعقبه

أشرت للرائحة

أشرت بسبابتى لأمعاء الجرو الطليقة

تشى بأن الداخل معقد جدا

الأنياب انتقمت من اللسان

قطعوا الحبل الذى جعل من الجرو خفاشا

ونشاء بوابن الفاعل.

أى شىء من مقومات الشعر فى مثل هذا الهراء؟! ويبدو أن لهذا الكاتب ولعا خاصا بموضوع الكلاب، ففى نص آخر له طويل، يحتل ثلاثا من صفحات المجلة التى نشر فيها - ويذكر الكاتب أنه مجتزأ من نص أكثر طولا - يصور لنا هذا المبدع ولعه المرضى بمطاردة الكلاب، ويتتبع فى تفصيل مقزز مغامراته النزقة فى هذا المجال، وتأنقه فى اختيار الحجارة التى يقذف بها هذه الكلاب المسكينة. ولا أريد هنا أن أتساءل عما فى هذا الهراء من سموّفى الرؤية، أو جمال فى التعبير، أو جلال فى الموسيقى، فيبدو أن كل هذا ترف لا يحسله مفهوم الشعر

لدى هؤلاء الشباب ولا يأبه به، وإنما أتساءل فقط عما فيه من الذوق، مجرد الذوق بأبسط مفاهيمه وأكثرها عموما!!!

لقد صار أهم ما يشغل بال هذا الفريق من الشباب ويشكل البعد الأساسى فى رؤاهم أمرين: أولهما الجنس بأحط صوره وأكثرها إسفافا وابتذالا، وثانيهما الاجتراء على كل المقدسات والقيم والتقاليد الموروثة. تقول واحدة من مبدعات هذا الفريق فى نص لها طويل منشور فى إحدى الدوريات، وفى مقطع من مقاطع هذا النص يحمل عنوان «جسدها»:

وحيدة أمام عرى الدافئ،

شبقة لجسدى، متفتحة ومغلقة فى ذات الوقت

مكتفية بعرى الوحيد، راضية

وفى المقطع التالى الذى يحمل عنوان «هو» تقول المنشئة:

قوتى فى مواجهتها جسدى

جسدها رغم ثقل ملابسها يتماهى أمام بنيانى، أمام إصرارى

فى مواجهتها جسدى يحتفى بمشيئته، وعندما اختفت

لم يبق غير الهواء تهدمت كومة من الرمال بلا عقل.

لا يطالعنا من المقطعين سوى هذا الشبق الملتهب فى صورته المبتذلة، الذى يقص جناح الرؤية ويقعد بها عن التحليق فى آفاق الروح المترامية، ويشغل صاحبته حتى عن الاهتمام بسلامة التعبير فضلا عن جماله، دعك من الموسيقى وأدوات التشكيل الشعرى الأخرى.

على أن الخطب فى هذا النموذج - على فداحته - يهون إذا ما قارناه بنصوص أخرى كتلك المنشورة فى إحدى النشرات السرية التى يصدرها هؤلاء الشباب والتى تحمل عنوان «الفعل الشعرى» وكان ينقص هذا العنوان ليكون اسما على مسمى كلمة «الفاضح» فى نهايته، حيث تحدثنا مبدعه أخرى من مبدعات هذا الفريق فى نص منشور فى هذه النشرة عن حنينها إلى «أصدقاء الطفولة الذين مازالت أسماؤهم محفورة على أبواب حمامات المدرسة، والذين تساقطوا الآن على طريق العودة فى أكياس مبيتة للتبول اللا إرادى» وعن «طرب العجائز المتصابيات لاكتشاف عطورهن فى ذكورة تريد أن تتقافز من فتحات السراويل» وأستميح القارئ الكريم العذر فى إيراد مثل هذا الغثاء المبتذل فإنى مهما حاولت أن أصور مدى ابتذال رؤى هؤلاء الشباب وإسفافها فلن أبلغ من إقناع القارئ ما يمكن أن يبلغه نموذج واحد من نماذج هذا الإسفاف أضعه بين يدى القارئ بدون أى تعليق.

وأرجو ألا يظن القارئ أنى أجهدت نفسى فى التنقيب عن هذه النماذج الساقطة، فالحقيقة أنى التقطتها من خلال تصفح سريع لبعض الأعداد الأخيرة الصادرة من أربع من الدوريات التى تصدرها مؤسسات محترمة، وهى مجلات «الشعر» و«إبداع» و«أدب ونقد» و«القاهرة» بالإضافة إلى أحد أعداد «الفعل الشعرى» ، وقد هالنى

بحق الكم الوفير من هذه النصوص الذى خرجت به من هذا التصفح العارض، وقد حاولت أن أختار من هذا الحصاد أفضل ما فيه وأقله إسفافا وابتذالا، لأعفى سمع القارىء من كثير من الغثاء الذى يخدش حياءه - فضلا عن ذوقه وإحساسه - فهؤلاء المبدعون الشباب لا يكاد يجذب اهتمامهم إلا كل ما هو قمىء وبشع فى الوجود، وكتاباتهم تفوح منها رائحة العفونة المنبعثة من دورات المياه وغيرها من مصادر العفن، ولا أدرى عن أى مستنقع تنبعث هذه الرؤى المريضة، ولا أى مستقبل قاتم ينتظر شعرنا العربى فى ظل سيطرة هذا اللون من الإبداع وتفشيه المخيف.

لقد عمّ هذا الخطب حتى دفع واحداً من أرحب نقادنا صدراً، وأحناهم على محاولات التجريب فى مجال الإبداع الأدبى، وأكثرهم تفهما لما قد يصحب هذه المحاولات من شطحات وجموحات إلى أن يطلق صيحة تحذير قلقة فى عدد ديسمبر من «إبداع» تذكرنا بصيحة ابن الأعرابى، وينبغى على هذا الفريق من الشباب أن يأخذ صيحة الدكتور **مصطفى ناصف** هذه «حجج الشعراء باطلة» بكل ما تستحقه من اهتمام وتفكير، حيث يعلن ناقدنا الكبير فى مقالته التى تحمل هذا العنوان «أن بعض الشعر الآن يكاد يشرع للعجز عن الوعى» وأن «بعض الاتجاهات المعاصرة فى الشعر تثير الرعب» وأن «الأصل فى الشعر أن يسيطر على الظروف لا أن تسيطر الظروف عليه، استعبدتنا فكرة التسلط ودافعنا عن الخطأ بخطأ أكثر فداحة»، «هذه أزمة تثقيف بادية فى سخط غير محدود، وتراجع وشكوى ولعب تحت شعار الحرية والتجديد. يجب أن يظهر النقاد معالم العبودية المتنكرة القاسية البادية فى بعض نصوص الشعر، ليس التنكر للوزن والإيقاع إلا تحية لهذه العبودية على خلاف ما نظن. ساء فهم الحرية، الحرية توازن بين التجربة والنظام، بين الشوق والالتزام».

والمقالة حافلة بمثل هذه التحذيرات من ناقد نافذ البصيرة لا يمكن لأحد أن يتهمه فى حنوه على مغامرات التحديث وحدبه عليها وعلى أصحابها، وهو انطلاقا من حرصه على تسديد خطى هذه المغامرات وألا تتنكب عن الطريق القويم يطلق صيحة تحذيره العالية هذه من الأخطار التى تعصف بهذه المحاولات وتهدد مستقبلها ومستقبل الشعر العربى كله معها.

ولكن ليس كل نقادنا للأسف فى مثل شجاعة الدكتور **ناصف** ومثل إخلاصه الحقيقى لهذه التجارب وحرصه على أن يقود خطاها - ولو ببعض العنف - إلى سواء السبيل، فما زلنا نرى فريقا من نقادنا المرموقين يدللون هؤلاء الشباب، ويحتضنون مغامراته النزقة بالتأييد والتشجيع، ولا يحتكمون فى تحليلهم كتابات هؤلاء الشباب إلى معايير فنية موضوعية مستمدة من تقاليد الجنس الشعرى الذى يصر شبابنا على نسبة كتاباتهم إليه، بل إنهم يجعلون هذه النصوص ذاتها هى مصدر هذه المعايير، فهى النموذج وهى القانون، وفى ظل هذاالموقف يصبح كل مايرتكبه الكاتب من نزق وشعوذة تجليات عبقرية وإبداع ، وما على الناقد إلا أن يكتشف هذه التجليات والتقنين لها من خلال تحليلات رياضية جافة وخادعة، ويتسع نطاق هذه العبقرية ليشمل حتى

الأخطاء اللغوية التى يقع فيها هؤلاء المبدعون نتيجة لجهلهم بقواعد اللغة، وحتى بعثرتهم للكلمات على سطور كيفما اتفق نتيجة لجهلهم بأسس الموسيقى الشعرية، وحتى أخطاءهم فى استخدام علامات الترقيم، بل حتى الأخطاء الطباعية التى يقع فيها الفنيون الذين يقومون بصف حروف هذه النصوص وجمعها.. الخ، كل صور القصور والأخطاء هذه تجد تبريرا لها فى تحليلات بعض نقادنا، بل تغدو من وجهة نظرهم تجليات لعبقرية أصحابها، بدل أن يسدد هؤلاء النقاد خطى مغامرة الشباب على طريق التجديد الحقيقى.

ولعل نقادنا هؤلاء مدفوعون فى موقفهم هذا من نزق هذه المحاولات برغبتهم فى النأى بأنفسهم عن دائرة الاتهام بالتزمت والرجعية والوقوف فى وجه تيارات الحداثة، والبرهنة على أنهم ليسوا أقل حماسة للحداثة من هؤلاء الشباب، أو مدفوعون بالخضوع للابتزاز الأدبى الذى يمارسه عليهم الكتاب الشباب من أجل الاعتراف بهم وبكتاباتهم، أو مدفوعون - فى أفضل الأحوال - بدافع حدبهم على هذا المحاولات أملا فى أن تبلغ رشدها يوما ما وتمثل إضافة حقيقية إلى تراث التجديد فى شعرنا العربى عبر رحلته الممتدة فى الزمان، أو لعلهم مدفوعون بكل هذه الدوافع معاً.

ولكن موقف هؤلاء النقاد - أيا ما كانت دوافعه - يظل واحداً من ردود الفعل السلبية من فريق كان يرجى منه أن يبرز سلبيات الظاهرة بقدر إبرازه لإيجابياتها، الأمر الذى كان من عوامل تفشيها واستشرائها، وبالطبع فإن هذا الموقف ليس موقف كل النقاد، ولكن حتى النقاد الذين لم يشجعوا هذا الاتجاه ويروجوا له يقفون منه موقفا محايدا فى الغالب، هو فى النهاية ضرب من السلبية.

ولا أظننى فى حاجة إلى التنويه إلى أن هذا الاتجاه - على استشرائه المخيف - قد استقطب كل شبابنا المبدعين، فمازال لدينا بفضل الله شعراء حقيقيون من الشباب يقومون بمحاولات جادة فى مجال التجديد الشعرى، وارتياد آفاق الإبداع البكر، مزودين بكل ما ينبغى أن يتزود به المبدع الرائد من ثقافة رفيعة، وإحساس رهيف بالمسئولية، وتواصل حميم مع تراثهم وغيرة عليه وانطلاق منه إلى آفاق التجديد، ومعرفة واسعة بأسرار لغته، وسيطرة حقيقية على أدوات التشكيل الشعرى التى تزوده بها هذه اللغة، وأخيراً معايشة عميقة لهموم أمته وانشغال بها وتفاعل معها، ومن ثم فإن هؤلاء الشعراء يبدعون شعرا حقيقيا فيه كل مقومات الشعر الرائد الأصيل، وحتى ما يمتزج ببعض هذه المحاولات من جنوح وجموح يظل أمراً طبيعيا ومتوقعا فى مثل هذه المحاولات الرائدة.

ولكن تظل مع هذا مساحة تفشى الظاهرة السابقة فى نتاج الشباب مثيرة للقلق، خاصة وأن هذه المساحة تتسع رقعتها يوما بعد يوم، وإنها تستدرج من حين لآخر بعض الشعراء الحقيقيين - من الشباب وغيرهم - إلى شباكها ولوعلى سبيل التجربة.

ولعله مما يزيد من خطورة تفشى هذه الظاهرة أنها تأتى فى سياق تفشى مجموعة من الظواهر المرضية الحضارية العامة التى لا يستطيع المتابع أن يمنع نفسه

من الربط بين تفشيها وتفشى ظاهرتنا مما يكسب الأخيرة دلالات وأبعاداً أكثر خطورة من مجرد شيوع ظاهرة أدبية سلبية، ويجعلها عرضا لأمراض حضارية أكثر استشراء وخطورة.

ويأتى فى مقدمة هذه الظواهر المرضية الحضارية سيطرة النموذج الحضارى الغازى، والانسحاق تحت وطأة الانبهار به فى مجال الفكر والفن، وحتى السلوك والمأكل والمشرب والملبس، دون تقدير لمدى ملاءمة هذا النموذج أو عدم ملاءمته لواقعنا الحضارى، بكل ما يترتب على هذا من فقدان تدريجى لملامح هويتنا الحضارية المتميزة. وما على من يريد أن يتأكد من مدى سيطرة النموذج الحضارى الغازى - وهو هنا النموذج الغربى - إلا أن يلقى نظرة سريعة على مآكل الناس ومشربهم وملبسهم وسلوكهم الاجتماعى العام فى كل مجالات الحياة.

هل يستطيع الراصد أن يمنع نفسه من الربط بين استشراء هذه الظاهرة فى حياتنا وبين انبهار شبابنا المرضى بالنموذج الإبداعى الغربى إلى حد تجاوز هذا الشباب لاستعارة الأشكال والتكنيكات والأدوات الفنية لهذا الأنموذج إلى استيراد الرؤى والهموم الروحية والفكرية التى يطرحها، الأمر الذى ينتهى بهم إلى الانسلاخ عن هموم أمتهم والتعالى عليها، ويزيد من اتساع الهوة التى تفصلهم عن جماهيرهم والتى هى واسعة من الأساس بما فيه الكفاية.

ومن الظواهر المرضية الحضارية التى تتفشى فى واقعنا، والتى لا يمكننا أن ندرس تفشى ظاهرتنا بمعزل عنها الجنوح العام إلى التسيب والانفلات من كل الالتزامات والقوانين والقواعد، سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو قانونية أو سلوكية، وجولة واحدة فى أحد شوارع عاصمتنا تستطيع أن تزودنا بكم هائل من نماذج هذا الجنوح الكاسح إلى التسيب والانفلات من أسر كل القواعد والقوانين بحيث انعدمت ثقة الناس أو كادت فى قيمة القانون وأهميته وضرورته بالنسبة لهم، فهل من الصعب علينا أن نرد إلى هذا أجزاء من تفلت شبابنا من كل القيود والتقاليد الفنية التى تحدد مفهوم الشعر، أو أى جنس أدبى آخر؟!!

من هذه الظواهر أيضا ضعف الهمة والميل إلى الاستسهال، وضعف الجلد على تحمل المسئوليات الجليلة، هذا أيضا سلوك اجتماعى عام يتجسد - بالنسبة لظاهرتنا - فى عدم القدرة على الصبر على المعاناة الجادة العميقة لرؤاهم الشعرية حتى تتبلور أبعادها وتكتمل وتتلاحم ومن ثم فإنهم يبتسرونها قبل أن تنضج وتكتمل فتجىء مجموعة من الخطرات الفجة المتناثرة وليست وحدة شعورية متلاحمة الأبعاد تتفاعل أبعادها المتعانقة ويثرى بعضها بعضا. وقد ينعكس هذا الميل إلى الاستسهال فى صورة رؤى عادية مبتذلة تفتقر إلى أدنى قدر من التفرد والسمو الذى هو سمة أى رؤية شعرية حقيقية، وقد يحاول الكاتب ستر هذا الابتذال بلون من الجرأة على كل ذوق سوى فلا يزيد صنيعه هذا ابتذاله إلا إسفافا وبشاعة، ولنقرأ مثلا هذا النموذج لأحد الشباب:

أود أن أمسك كليتى بيدى، وأمسك كبدى والمعدة

وأن أقيس أسعاري بنفسي وأشرف على تنظيم ضربات
القلب وكمية الدم المضخوخة إلى المخيخ والى عروقي....

ويتطرق الكاتب إلى حديث شديد الإسفاف والسقوط عن أعضائه التناسلية، وعن ذهابه إلى دورة المياه وما يفعله فيها، ويبدو أن الحديث عن دورات المياه قد أصبح بدوره - بعد الحديث عن الولع بالكلاب ومطاردتها - من أدبيات هذا الاتجاه؛ فثلاثة من النصوص التى جمعتها من خلال تصفحى السريع للدوريات التى أشرت إليها يعرج فيها أصحابها بصورة أو بأخرى على دورات المياه.

ولم تقف ظاهرة الجنوح إلى السهولة عند حدود النتاج المكتوب بالفصحى التى تمتلك من الجلال ما قد يستر بعض العوار الناشىء عن هذا الجنوح، بل انتقلت العدوى إلى النماذج المكتوبة بالعامية المفتقرة إلى هذا الجلال مما يسقط بهذه النماذج إلى هوة لا قرار لها من الركاكة. وإذا كان لايزال فى قوس صبر القارىء منزع فإنى أستميحه العذر فى أن أسوق إليه هذا النموذج المكتوب بالعامية لأحد ممثلى هذا التيار:

معنديش حاجة أقولها لأى حد
لأن الحاجات اللى متهيأ لى أعرفها
أكتر من الحاجات اللى عارفها فعلا
ودى قليله
مثلا:
- نفسى ألاقى شقة ستوديو
فى عابدين
- عايز اقرأ يوسف ادريس
تانى
- فيه ملحدين واثقين تماما
انهم صح زى المؤمنين
- محتاج اتعلم كمبيوتر
وانجليزى

....

- أتوبيس اتنين وتمانين
بشرطة بيروح بولاق الدكرور

وهكذا يظل هذا اللغو يتتابع فى مقاطع خاوية من أى معنى، عارية من أى جمال؛ فالمعنى والجمال يخاصمهما رواد هذا التيار عن قصد، ويمثل عداؤهم الشديد لهما إحدى سمات كتاباتهم التى يحتفى بالترويج لها منّظروهم. يقول أحد هؤلاء المنظرين فى افتتاحية لأحد أعداد نشرة «الفعل الشعرى» الذى اقتبست منه النص السابق: «يرفض الشاعر اليقين، ويبدأ من الجزئى، من التفصيلى، من المفكك والمنبش، بل وربما يقدم الشاعر محض شطحات ساذجة ومخاتلة مقصودة»، « اللغة التى يكتب بها الشاعر الجديد لغة بدئية تدشينية، لا يهمه أن يستخدم طاقتها المجازية، بل إنه يكاد ينفيها... تفقد اللغة دورها كبطل من أبطال النص الشعرى»، «لا تشيع القصائد الجديدة نغمية منتظمة، بل هى تنقض الأنماط الموسيقية السابقة وتترك للعفوية الصوتية الناتجة عن

التراتب العفويّ للكلمات أن تصنع مناخا لا ينضبط إلا بقدرة الشاعر ومهارته الشخصية» فما الذى يبقى إذن من النص الشعرى إذا فقد كل هذه المقومات التى لا يقوم بدونها شعر: المعنى المتفرد: واللغة العبقرية، والموسيقى الآسرة؟!!! ما الذى يبقى منه سوى الركاكة والابتذال والإسفاف التى تغص بها نصوص هؤلاء الكتاب التى أدارت ظهرها إلى كل ما هو جميل وجليل فى الحياة وأصبحت معارض للدمامة والقبح والبشاعة؟!

هل نستطيع أخيراً أن نعرض لهذه الظاهرة بمعزل عن ظاهرة مرضية أخرى شديدة الخطر وهى ما أطلق عليه الدكتور **ناصف** «العجز عن الوعى»؛ فالغياب عن الوعى بكل عواملها التى من أخطرها تفشى المخدرات بكل أنواعها تفشيا مدمرا بين شبابنا فى مختلف طبقاته الاجتماعية، ولا يعنى هذا بالطبع أن هناك ارتباطا سببيا بين الظاهرتين ولكنه قد يعنى أن الظاهرتين كلتيهما يمكن أن يكونا عرضين مختلفين لمرض اجتماعى وحضارى واحد هو الجنوح إلى فقدان الوعى، ولعل الدكتور **ناصف** عندما أطلق تحذيره القلق «إن بعض الشعر الآن يكاد يشرع للعجز عن الوعى» كان يستشرف هذا المعنى.

لقد كان الشعر دائماً - وسيظل - واحداً من الحراس الأمناء على يقظة وعى الأمة وليس واحداً من عوامل تغييبه، وخاصة فى الفترات التى تقتضى أن يكون هذا الوعى فى أقصى حالات يقظته وحدته، ولا شك أن الفترة التى تجتازها الأمة الآن واحدة من أخطر هذه الفترات، حيث يحاصرها من الأخطار ما يهددها بفقدان هويتها الحضارية، ووظيفة الشعر فى مثل هذه الظروف أن يقف سداً منيعا فى وجه هذه الأخطار، يوقظ وعى الأمة، ويربط - فى رحلة استشراقه للمستقبل واقع الأمة بجذوره الحضارية المتمثلة أساسا فى تراثه العربى والإسلامى، وأن تتسع آفاق مغامرته الإبداعية ليعانق فى إطارها الحاضرُ الماضى والمستقبل معا، ويمتزج الوافد بالموروث فى تفاعل مثمر خلاق، وألا تكون نقطة انطلاق هذه المغامرة الاستدبار التام للماضى وقطع الأواصر التى تربطها بمواريثها الروحية والفكرية والفنية انبهاراً بالنموذج الوافد، وهذه المواريث أعم من أن تنحصر فى النتاج الإبداعى الحضارى لمرحلة معينة من مراحل تاريخ هذه الأمة. إنها تتسع لتشمل الإبداع الفكرى والأدبى والفنى والحضارى عموما للأمة من أقدم لحظة معروفة فى تاريخه إلى اليوم، مع تفاوت فى أهمية هذه المراحل يقتضيه تفاوت مجالات الإبداع فى الحديث.

إن المبدع الذى يقطع صلته بمواريثه الفنية والروحية لا يقطع هذه الصلة بواحد من أثرى روافد تجربته الإبداعية فحسب وإنما يقطعها بالشطر الأعظم من جماهيره التى كونت هذه المواريث وعيها وذوقها وثقافتها. ويمكن أن نقرر أن مساحة جماهير المتلقين المتعاطفين مع هذه الظاهرة يتناسب عكسا مع درجة استدبار ممثليها لمواريثهم بحيث يمكن القول - دون أى رغبة فى التهكم، فالموقف أشد قتامة من أن يستثير أية رغبة من هذا القبيل - إن كُتاب هذا اللغو - الذى يسمونه شعرا - أكثر من قرائه.

والمبدع الذى ينفصم عن هموم أمته فى واحدة من أحلك مراحل تاريخها ليعانق همومه الخاصة الشديدة الابتذال والإسفاف، بل ليستورد هموما ورؤى غريبة عليه وعلى واقعه لا يمكن وصف سلوكه هذا إلا بأنه نوع من غياب الوعى، بل والمشاركة فى تغييب وعى الأمة - ولو بدون قصد - وهو عكس الدور المتوقع من الشعر فى مثل هذه الظروف من إيقاظ وعى الجماهير وإرهافه لمواجهة الأخطار المحـــدقـــة، لا عن طريق الخطب والمواعظ والنصائح، بل بالوسائل الشعرية الخاصة المتمثلة فى تقديم النموذج الشعرى الفنى الرفيع الذى يرقى بأذواق الناس وكل مــداركـهم، وهذه هى أعلى درجات يقظة الوعى.

ولحسن الحظ فإن جماهير المتلقين كانت أكثر وعيا من شباب المبدعين فانصرفت عن مغامراتهم الإبداعية غير المسئولة، وإن كان هذا الموقف قد انعكس على الموقف العام لهؤلاء المتلقين من محاولات التجديد الجادة التى يقوم بها شعراء حقيقيون أصلاء من الشباب وغيرهم ينطلقون فى محاولاتهم هذه من التراث لينفتحوا على أحدث ما أنجزته الآداب العالمية فى مجال الشعر، يتفاعلون معه من موقف الندية لا موقف التبعية، يأخذون منه ما يلائم رؤيتهم الخاصة التى لا تتنكر لملامح هويتها الحضارية ولكن للأسف ألقت المغامرات النزقة غير المسئولة بظلالها الثقيلة على موقف المتلقين من محاولات التجديد الجادة هذه بعد أن اختلط الحابل بالنابل، والغث بالسمين، فتقلصت رقعة المتحمسين للمحاولات الجادة من ناحية، وفتر حماس من بقى منهم من ناحية أخرى.

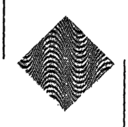
وأصبح الشعر مهدداً بالسقوط عن عرش «فن العربية الأول» لصالح فنون أدبية أخرى، كالقصة وغيرها.

وأنا أعرف فى النهاية أنه ليس من حق أحد - وليس فى استطاعته - أن يحجر على مبدع أو أن يصادر حقه فى المغامرة والتجريب. ولكنى أعرف فى الوقت نفسه أنه ليس من حق مبدع أن يفرض على الآخرين شطحاته النزقة باسم الإبداع، وتحت مسميات فنية لا يحمل إنتاجه أياً من سماتها وملامحها.

وأعرف أخيراً أن من حق الناقد - بل من واجبه - إذا أحس أن حركة الإبداع تتنكب عن الطريق الفنى السوىّ أن ينبه ويحذر ويقرع جرس الخطر.

واستعمالا لهذا الحق - بل أداء لهذا الواجب - أرفع الراية الحمراء صائحا:

«إذا كان هذا شعرا فكلام العرب باطل».



البرارى

- ١ -

أستطيع الآن أن أمسك هذا الصقر

أستطيع فى الفِراش أن أمشى

من قارّة لقارةٍ

وأستطيع أن أظل هامِدا فى الركن كالدولابِ

أستطيع أن أشمّ فى الظلام عُرْوَةً مبلولةً

وأن أشدّ مهرةً من ذيلها الطويلِ

إنّه الشتاءُ صاحبى الذى يزورنى فى العام مرةً

ليغسلَ النوافذ التى لا أستطيعُ، والذى

مُبكراً أتى

لأنّنى اشتريت معطفين

سوف أصحب الأشباحَ فى الضّحى

لنُزْهَةٍ وراء هذا التلِّ

فالأشجار لا تمشى

والريح بالمرصادِ

نفْخَة أخرى.. وتَسْبح البيوت فى الهواءِ

فارغ رأسى

لكننى في الريح أستطيع أن أواجه الذين والذينَ

فارغٌ...

لكن جيرانى سيقعدون فى جحورهم ويتركون لى مدينة مَخْتومةً كعلبة السَّرْدينِ

فارغٌ..

لكننى سأشتم التى من حريتى تحررتْ

وانطلقت دون اغْتِسالٍ كى تلُمّ الثلجَ

أستطيع الآن أن أفرّ من جوليا

لأنها كالبومة العمياء لا ترى فرقا بين دمٍ والطينِ

أستطيع أستطيع أستطيعُ

ورقى حولى

ولم يعد هناك حاجز بينى وبين اللحم.

- ٢ -

صعب ذلك الخلاءُ وصعبٌ حكٌّ دم بآخر

هل أقول السفر قطعة من العذاب وأقعد مكتفيًا كالرصيف يتأمل الأقدام

عبروا.. وسيعبرون الذين حالفوا أنفسهم وأستأنسوا الريحَ الرصيف لا

يحكى وأنا عاشق الكلام لا تُشَبِّهوا شارِعًا بى

ولا عَرَبَةً أنا الرجل لا أكثر الرجل ماءٌ قادم يلمعُ وآخرُ

بلا لونٍ ماء وساقان تروق لى السِّمانةُ واستدارةُ

الكعْب لا أحب الفضّة ولا الحليبَ الذهب سَيِّدٌ

والهواء امرأة أريد أن أتنفَّسَ

الهواء امرأة سأخلع الهدومَ

الهواء امرأةٌ أريد أن أتشظّى

من هذه الجميلة التى لا تعرف المتنبى؟

أهى التى تسمى الفقر خطيئة والفقراء موتى .

أم التى تقيس الوقت بالنقودِ

اكتبوا

لا تشبه الإسكندرية ولا شبين الكومِ

عريانة ولا تقرأ التاريخَ

اكتبوا

مصابةٌ بداء الآلة ولصة أيضاً

لن ابحث لها عن قبر لأننى لا أحب الموتى

ولا عن قيدٍ لأننى اكره السجونَ

اكتبوا

تسْتحم فى بحور لا تُحصى

وتعشق الأنبياء والملاكمينَ

اكتبوا

لها حَسَنَةٌ تُسمَّى جوليا

وظلها أوّل البرارى.

- ٣ - جارتى تَتَزيَّن للغائبين يزورونها فى المنام

جارتى تمنح الباب فى الليل تذكرةً

كى يُسافرَ

أثوابها سوف تلمع مَقْذوفةً

واحداً بعد آخرَ

أثوابها كالنجومِ

قليل من الضوء يكفى لمن عاش فى الغارِ

سوف تُرَتِّبُ صفَّ الفناجينِ

تَدْهن شعراً

وتخفى الذى ابيضّ فيهِ

وسوف تُعَطِّر بعض المراتِ
كى يتذكر نهرٌ شواطئهُ
فى الظلام .

ـ ٤ ـ لم يكن فى انتظارى والت ويتمان
ولا الميسيسبى
ولا أى نهر آخر
لم يكن بسمكةٍ مأكولةٍ ذلك العجوزُ
ولا صاحب الدار..
لم تكن سوى الجميلة التى اسمها جوليا
وشاشات الكمبيوتر
أحدهم يخفى خنجراً وراء الظهر
أحدهم يحمل اسما فى الجيب وآخر على الذراع
أحدهم يعرف ولا يعرفُ
إنه الرصيف توأمى الذى يصيح بى فى الليل والذى يسْتحلب الهواءَ لا تشبهوا شارعا بى ولا عربة أنا سليمان لا أكثر سليمان الذى يحب الحوائط لأنها تُخفى والمدينة لأنها غابةٌ والخلاء لأنه مستودع الهواءِ والهواءَ لأنه المرأة
اكتبوا
جوليا لها ثديان فقط

وذراعان وفرج واحدٌ

رأيتها فى حزام القمح بعيداً عن طائرات الشبحِ

ومزارع الدبابات حيث الناس يذكرون مازالوا

فوائد الحصان

اكتبوا

تعرف ما تحت ثوبها وتسوق الباص تُسمى أى ماء نهراً وتعشق الآلة

اكتبوا

تعرف الطرق كلها.. مخابئ الورّاقين ومخازن الملابس المستعملةِ

البارات ومهاجع الملائكة

اكتبوا

ليست حُرّةً تماما ولا طيبة كما يظن الخرّافون

لا تكن أسودَ ولا عسلياً ولا أصفرَ

ولا تكن تاريخياً ولا حارساً للظلِّ.. جوليا لا تحب الظلالَ

اكتبوا

آن للعشب أن يخلف الشجر وآن للماضى أن

يُلْجِم المستقبل.

ـ ٥ ـ هذه الشوارع التى تفر من رجلىّ كالإوزّ

أجمل منها شارع البستان والمقهى

وشارع المعز

على الأقل أستطيع قرب الفجر أن أسير آمناً

ومغمض العينينِ

لا الرصيف يستطيع أن يفر من وجهى

ولا ملامح الوجوه

عَمّى الغريبِ لم يزل سدّاً

عمى الغريبِ

رغم المعطف الجديدِ

والخرائط التى أرسمها

وندرة الكلابِ

لم أزل أسير فى الشوارع التى بداخلى

ولم أزل أتوه.

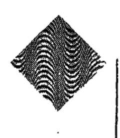


فى العدد القادم

العقل وكيف يعمل
مقال للدكتور مراد وهبه

حسن طلب

باب الصبابات فصل المقال



حُلم

انثى الوحدةِ زارتنى امسِ

فمازالت حتى عصفتْ بصفاءِ النفسِ

وخلّتْها حيرى

ذهبتْ بسلامِ سكينتِها

خرجتْ من رفٍّ المكتبة العلوىِّ

أطلّت من بين كتاب الموتى

وكتابِ الكينونة والعدمِ

استندت بالكفِّ إلى ديوانِ جَرير

وبالقدمِ

إلى تفسير ابنِ كثيرْ

واتتْ تتبخترُ فى كاملِ زينتِها

كنتُ وحيداً

وسكونُ الليلِ يهيئُ لى عيداً

كيف اقتحمتْ هذا الحصنَ علىّ

فاغوتْنى

وانتشلتْ روحى من بردِ طمأنينتِها

جلستْ بجوارى

والتصقتْ بى

اخذتْ تعبثُ فى أشيائى

وتميل علىّ

إلى أن شَمِلتْنِى بسخونتِها

فأزاحتْ أوراقى

وقصاصاتِ قصائدَ كانت حوْلى

فتحت لى بابَ مدينتِها

فإذا بحدائقَ غناءِ

فيها جدولُ ماءِ

وفواكهُ ممَّا لم أر من قبلُ

وظلتْ تطعمنى من تُوتتِها ما لذَّ

ومن تِينَتِها

وتجود على بماءِ

من زيتونِ الروحِ مضاءٍ

تشرب منه وتسقيني

حتى لما صبَّتْ آخرَ قطراتٍ

من قنِّينتِها

أخذت بيدى نحو الجدولِ

عَرّتْنى وتعرّتْ

وجعلنا نرقصُ فوق الشطِّ معا

ثم نزلنا الماءَ

سبحنا فيه معا

وخرجنا واستلقينا فوق العشبِ

تفوح طيوبٌ من ياقوتتِها

وترفُّ علىَّ نسائمُ من طينتِها

فغفوتُ..

وحين صحوت نظرتُ

فلم أرَ غيرَ رفوفِ الكتب الصماءِ

وغيرَ الأوراقِ الصفراءِ

وغير قصاصاتِ قصائدَ كانت حَوْلى

قلت: فياوَيْلى

من القانى فى هذا السِّجن الْمُنْقَضِّ؟

ومن يرجِعُ بى من هوّةِ هذا العدمِ المحضِ

إلى نشوةِ كينونتِها؟!

حكمة

حلوةٌ مِشيتى فى الدّهاليزِ
متخذا أَمْبتى
مرةٌ نظرتِى فى الأفاريزِ
مكتشفا هيئتى

حلوةٌ مرةٌ وقفتى
وأنا أستدرُّ الجوارحَ أسرارَها
فتناجزُنى كلُّ جارحةٍ
بالذى عندَها

آه لا حلوةٌ حين لا مرةٌ شهقتى
وأنا أستمدُّ الفواتحَ من لغةٍ بخسةٍ
فتناهزنى كلُّ فاتحةٍ
والتى بعدَها

هل ترى ستكون جُزافيةٌ وثبتى
وأنا أتحيَّن من كلِّ سانحةٍ ضدَّها؟
ثم أجعل من كل فردَينِ زوجاً
ومن كل زوجين فَوْجًا

لينشأ شعبٌ
وتنشبَ حربٌ
ويبدأ عصرٌ جديدٌ
يكون لماهيَّتى حَدُّها!

إنها الآن جاهزةٌ حكمتى:
تلعنُ الأرضُ أولادَها
حين لا يستطيعونَ، لكن يُطيعونَ
يَحْنونَ هاماتِهم
لا يصيرون أندادَها

نهاية

إنَّ مالاينتهى
فىَّ انتهى
خيرُ ما افعلُهُ
أن
اتركَ
الرُّوحَ
لتحيا مَوْتها

كمال نشأت

شعر الحياة اليومية

يثار من حين لآخر نزاع حول التجاوز وريادة بعض الاتجاهات بين جيل السبعينيات، والجيل الأخير الذى يطلقون عليه جيل الثمانينيات، وهو جيل لم تستقر له ملامح ثابتة كما يقول الدكتور **محمد عبد المطلب**، وإن كان مع اعترافه هذا قد كتب عنهم محللا بعض شعرهم فى مقال عنوانه (الإباحة والتحريم) نشره فى مجلة إبداع (عدد يوليو ١٩٩٤ ص ٧٨).. فهو يقول:

(لا شك أن الخطاب الشعرى الثمانينى ما زال فى مرحلة مبكرة لكى نستخلص ظواهره الشعرية، ومن ثم يأتى القول بدخوله دائرة التجريب، وهى دائرة دخلتها قبله أجيال شعرية متلاحقة حتى استقر خطابها الشعرى فى أفقه النهائى فانتقلت عنه صفة التجريب، وأمكن الكشف عن خواصها المفارقة والموافقة، كما أمكن تحديد خط إبداعها..).

وفى العدد نفسه من مجلة إبداع (ص ١٦ وما بعدها) كتب **حسن طلب** عن جيل الثمانينيات بعد أن أبدى تخوفه من مستقبل الشعر (على أيدى هذا الجيل عندما ستكون الساحة قد خلت تقريبًا لهذا الجيش من شباب الشعراء الذين يكتبون الآن قصيدة واحدة لا تكاد تتغير إلا فى عناوينها، ولا تتبدل إلا فى أسماء شعرائها..).

وهو بعد ذلك يعلل ضعفهم، وضآلة ثقافتهم برسم صورة للفترة التى نشأوا فيها فقال:

(إذا اقتنعنا بأن فساد الثمرة هو من عطب البذرة ورداءة المناخ، كان علينا أن نعيد النظر فى أمرنا كله قبل أن نتهم هؤلاء الشباب ونأخذهم بما ليس لهم يد فيه.

لقد نشأ هذا الجيل وتربى وتعلم فى ظل أوضاع متردية تقتل الإبداع، وتئد الخيال، فمعلموه فى المدرسة

لا يحسنون أن يقيموا جملة سليمة واحدة نطقا أوكتابة، أما فى البيت والشارع فهو لا يسمع إلا ما تبثه أجهزة الإعلام ويتداوله الناس من فن هابط ولغة ركيكة، فإذا ما انتقل إلى الجامعة لم يجد من يصلح اعوجاجه ويعيد تثقيفه، بعد أن تحول السادة الدكاترة إلى تجار مذكرات، ومقاولى دروس خصوصية، وطلاب مناصب، لا يتركون أماكنهم إلا إذا أورثوها بنيهم أومعارفهم أو أشياعهم، وإذا كان هذا المناخ معاديًا للعلم، فهو قبل ذلك معاد للغة لأن اللغة ليست هى القالب الذى نصب فيه أفكارنا ومشاعرنا بحيث يصح أن نستبدل القالب بآخر دون أن يتغير فى الأمر شئ، بل هى نفسها الأفكار والمشاعر وقد استحالت إلى صورة منطوقة أو مكتوبة، وما دامت اللغة قد هانت على ذويها إلى هذا الحد، فلا يحق لنا أنئذ أن نشكو ندرة العلماء المبتكرين وقلة الأدباء المجيدين، لأن هوان الفكر وهوان الإبداع، هما فى النهاية من هوان اللغة، وإلا فلنبحث عما يعرفه المسئولون والكتبة فى الصحافة والإعلام وأجهزة الثقافة من أسرار لغتهم ومواطن عبقريتها، أو عما يعرفه لصوص الكتب والبحوث من أساتذة الجامعات، لنكتشف أن معرفة أى منهم باللغة قد لا تزيد إلا قليلا عن معرفة بائع الخردوات) ويصل إلى تحديد الأسباب فيما يأخذه على الثمانينيين فيستطرد قائلا:

(أما عنا نحن الشعراء، فقد كانت أوزارنا أبهظ، وآثامنا أفدح حين اخترنا أن نلقى على مسامع هذا الجيل بأصداء طنانة لشعارات ضخمة مثل إبطال الدلالة، وتثوير النص، ونفى الوزن، وهى شعارات إن لم يفتها نصيبها من الحماسة والطموح الزائد، فقد فاتها، التحقق الفعلى فى الأغلب حيث لم ينفجر غير نثار من فقاعات الهواء، وقد غاب عنا أن مثل هذه الشعارات ليس لها أن تفعل فعلها إلا على أحد وجهين، فإما أن تثير السخرية والنفور واللامبالاة، أو أن تؤدى إلى الانقياد الأعمى ليردد عنا أخلافنا ما رددناه عن أسلافنا،و لكن بمغالاة تقتضيها طبيعة التضخم فى رجع الصدى، ليصبح الأمر كما نراه الآن ليس مجرد إبطال دلالة فحسب، بل أيضًا إبطال للوزن، وإبطال للغة ذاتها، أى إلى إبطال الشعر والفكر وشتى مظاهر الإبداع الثقافى فى نهاية الأمر..)[١].

إن جيل الثمانينيات ينسب إلى نفسه - دون جيل السبعينيات - ريادته فى التعامل مع حقائق الحياة اليومية وفتاتها كما ادعى واحد منهم فى مقال نشر فى «مجلة الثقافة الجديدة»، فقد تباهى بكتابة جيله لقصيدة قوامها (إسقاط الرؤية الشعرية على تفاصيل يومية معيشة) وهو يقول شرحًا لذلك:

(التداولية - كما يراها البعض - تغييب الرؤية الشعرية بإسقاطها على تفاصيل يومية معيشة، وكسر الإيهام الشعرى باستحضار مفردات خاصة جدًا، وأنا فى الحقيقة ارتاح لهذا التجديد، إذ إنه يضعنا على سمة ربما تعد أبرز سمات الخطاب الثمانينى (كذا) أعنى بذلك «إسقاط الرؤية الشعرية على تفاصيل يومية معيشة» ففى الوصف نجد شعراء الثمانينيات يجنحون إلى وصف المشهد من الخارج باستخدام ألفاظ تداولية، لا تبدو غريبة على أذن القارئ مما يخفف من حدة التراكيب المجازية المطروحة فى النص الثمانينى)[٢].

إن كاتب هذا الكلام يجهل حركة التجديد فى الشعر المصرى الحديث على قرب زمنها، وذلك ابتداء من

العقاد وشكرى والمازنى (مدرسة الديوان) و (مدرسة أبوللو) وعلى رأسها أبو شادى فقد أجاد كل من هؤلاء وتلاميذهم فى الترجمة عن البيئة والعصر، وكان أغلب معاصريهم يعيشون بوجدانهم وتفكيرهم فى الجزيرة العربية وشعرها القديم، فكان على دعاة الحداثة ابتداء من العقاد وشكرى والمازنى أن يقدموا النموذج الجديد مع المقالات التى تندد بالتخلف الشعرى الذى يقوم على الانغلاق، وعدم متابعة العصر، وفى الوقت نفسه حاولوا بالقدر الذى يستطيعون أن يقدموا الجديد ليكونوا صادقين مع أنفسهم وعصرهم وبيئتهم، ولو اطلع الكاتب الشاب على تطور الشعر المصرى الحديث لعرف أن هناك شعراء سبقوا جيله بأجيال، تناولوا شعر الحياة اليومية فى وقت كان لا يجرؤ الشاعر المحافظ فيه على ذكر كلمة (سيارة) فى قصيدته... وأمامنا بيت شوقى الذى يرثى فيه أم المحسنين والذى يقول فيه:

وقفى (الهودج) فينا ساعة
نتملى نور أم المحسنين

ويكفى أن نشير إلى عناوين بعض قصائد مطران و أبى شادى فى هذا المجال، فمن قصائد مطران الحداثية والرائدة قصيدة بعنوان (العالم الصغير مرآة العالم الكبير)(٣)، وقد تناول فيها فنجان قهوة وهذه القصيدة تحطم قانونًا كان سائدًا يزعم أن هناك موضوعًا للشعر وآخر لا يتناوله إلا النثر، فقد قسموا التجارب إلى شعرية وغير شعرية، وقد رد العقاد على ذلك فى مقدمة ديوانه (عابر سبيل) فرد على هذه الأغلوطة الشائعة، قال (كل ما نخلع عليه من إحساسنا، ونفيض عليه من خيالنا، ونتخلله بوعينا، ونبث فيه من هواجسنا وأحلامنا ومخاوفنا هو شعر، وموضوع للشعر، لأنه حياة، وموضوع للحياة، وعلى هذا الوجه يرى (عابر سبيل) شعرًا فى كل مكان إذا أراد أن يراه فى البيت الذى يسكنه، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم، وفى الدكاكين المعروضة، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن، والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور، صالح للتعبير...)(٤).

وهكذا مهد العقاد لشعر الحياة اليومية فى وقت كان الاعتقاد السائد أن فتات الحياة - كما أسماها الدكتور محمد مندور - ليست موضوعًا للشعر، فضلا عن نماذجه التطبيقية التى نشرها بالديوان نفسه (عابر سبيل)، وذلك قبل أن يولد الكاتب الشاب بسنوات طويلة وسنذكر عناوين بعض قصائد الديوان ليعرف كاتبنا المتحمس الذى يجهل حركة التجديد الشعرى المصرى أن جيل الثمانينيات ليس مبتدع هذا الاتجاه فليس له أن يقول (وأنا فى الحقيقة أرتاح لهذا (التجديد) إذ أنه يضعنا على سمة ربما تعد أبرز سمات الخطاب الثمانينى)..(٥)

ونرجع لمطران أول من التفت إلى فتات الحياة بتأثير من اطلاعه على الشعر الفرنسى، فقصيدته فى فنجان القهوة كانت فتحًا جديدًا، وقد كتب عنها أبو شادى مقالا قال فيه إن مطران (استخرج من أتفه الموضوعات أجل الحقائق)(٦) وهو يكتب قصيدة (نصيحة) وجهها إلى حسناء أهملت زينتها بدعوى مرض وهمى، كما كتب (المرآة الناظرة أو عين الأم)وهى صورة لفتاة رآها فى

حديقة الحيوانات بالجيزة تعدل شعر رأسها وهى تنظر فى عين أمها(٧).

ويتابع أبو شادى خطى أستاذه مطران، فيكتب فى ديوانه (وطن الفراعنة) الصادر عام ١٩٢٦ عن: «ليالى رمضان - ص ٣٥»، و«رأس البر ص ٢٣» وفى ديوانه (الشعلة) الصادر عام ١٩٣٢ يكتب عن ثوب محبوبته ص ٨٠ وعن الذهاب إلى الكنيسة يوم الأحد ص ٢٠، وعن صوت فى التليفون ص ٢٠، وعن الراديو صائد النغم ص ٤٠، وعن مجهره وهيكله العظمى ص ٧٦، وعن المحكمة الشرعية وما يدور فيها ص ٥٤، وعن قطار البحر ص١٠٩، ويكتب عن دواجنه ص ١٢٥، وعن غليونه فى ديوان «أشعة وظلال» ص ٩٣، وأخيرًا يكتب قصيدة بعنوان «فى مولد السيدة زينب» نشرت فى (المنتخب من شعر أبى شادى - ص ٢١)، هذه عناوين لقصائد ذكرتها دون تعمد اختيار، فلأبى شادى فى هذا الاتجاه شعر كثير.

أما العقاد فقد أصدر ديوان (عابر سبيل) عام ١٩٣٧، وقد مرت بنا الفقرة التى قدم فيها لشعر الحياة اليومية ممثلا فى قصائد الديوان، ورد فيها على الرأى الشائع الذى كان يلوكه المحافظون من أن هناك موضوعات يتناولها الشعر وموضوعات يترفع عنها لأنها من حقائق الحياة اليومية التافهة التى لا تصلح أن تكون تجربة قصيدة، ومن قصائد الديوان التى ناقض فيها هذا الرأى القصائد التالية:

(بيت يتكلم ص ١١) و(أمام قفص الجيبون ص ٢٤) و(أصداء الشاعر وعصر السرعة ص ٢٦) و(عسكرى المرور ص ٢٨) و(الفنادق ص ٣٠) و(بعد صلاة الجمعة ص ٣٢) و(قطار عابر ص ٣٤) و(المصرف ص ٣٧) و(كواء الثياب ص ٣٩) و(سلع الدكاكين ص ٤٦) و(المنازل فى الصيف والشتاء ص ٤٩).أما عبد الرحمن شكرى فترى فى ديوانه الصادر عام ١٩١٣ قصيدة عن (الزوجة المهجورة تعالج السحر ص ٧٥) وأخرى عنوانها (فى دفة قديمة ملقاة على شاطئ البحر ص ٦٢)، ويتلقى الوديعة جيل الخمسينيات والستينيات الذى كان أكثر اهتمامًا بهذا الاتجاه لأن تضاريس الحياة فى هذين العقدين هى التى فرضته، فكانت الواقعية الرومانسية التى نبعت تلقائيًا من المناخ الثورى الشعبى الذى أثارته ثورة ٢٣ يوليو، فكان شعراء هذين العقدين أبناء المتغيرات الجديدة التى مست الشعب المصرى والشعب العربى عامة وفى ظل هذا المناخ كتب عبد الصبور (شنق زهران)، ولن أتحرج هنا من ذكر قصيدتى (نامت نهاد)، قد كانت القصيدتان من أشهر قصائد شعر التفعيلة، وكان الدكتور محمد مندور يشير إليهما بكثرة فى مجال الرد على المحافظين الذين يستنكرون الشكل التفعيلى الجديد، وقد استفاض على أيدى هذا الجيل شعر الحقائق اليومية وفتاتها وكان أغلبه حول الفلاحين والريف والبسطاء من الناس عامة وحياتهم البائسة.

هذا غير مسايرتهم للثورة التحررية الشعبية، وقد حمل هذه الأمانة جيل من الشعراء هم الرعيل الأول الذى وطد أقدام قصيدة التفعيلة على اختلاف فى الظهور فى الساحة الشعرية تبعًا لاختلاف أعمارهم ومنهم:

صلاح عبد الصبور و احمد عبد المعطى حجازى و حسن فتح الباب و عبد المنعم عواد يوسف و فوزى العنتيل و محمد الفيتورى

و محمد الجيار و كامل أيوب و محمد مهران السيد وكيلانى سند و كمال نشات وغيرهم، على أننا ونحن نناقش قضية شعر الحياة اليومية التى يدعى الكاتب الثمانينى أن جيله هو الذى كتب فيها قبل غيره خاصة قبل (جيل السبعينيات) للحساسية بين الجيلين، لا نغفل الإشارة إلى النقص الثقافى المعيب فى عدم الدراية بحركة التجديد فى الشعر المصرى الحديث، والشاعر أو الكاتب الذى يجهل الشعر الذى قيل قبل جيله بعقود قليلة يفضح نفسه، وإذا كان جهله بالشعر القريب منه وقائلوه هم الذين مهدوا له الدرب فهو بلا شك لا يقرأ شعر التراث، ومع ذلك فالواحد منهم يتحدث فى ثقة عجيبة ويصدر أحكامًا لا نصيب لها من الصحة وهو مطمئن الضمير، ويزيد الأمر شناعة حين ننظر فى الشعر الذى يذكره والذى على أساسه ـ أصدر أحكامه الشاذة المخطئة، وسنرى نوعية هذا الشعر وما فيه من ضعف وركاكة وتمزق وبعد عن حرم الشعر.. هذا الفن العظيم..

يقول الكاتب ذاكرًا بعض النماذج التى اعتمد عليها:

(ففى مقطع مثل (ما الذى سوف يحدث؟.. لن يتعطل المترو ـ لن ينقطع التيار أو تفسد المراوح، لن تتدهور قيمة الجنيه.. إلخ)[٨].

وعلى الرغم من أن هذه السطور لا تملك ذرة من الشاعرية إذ إنها سرد آلى لمسميات (المترو ـ المراوح ـ تدهور الجنيه). فإن كاتب المقال يسبغ عليها أشياء لا يتصورها عقل إنسان، إنه يحلل هذه السطور من وجهة نظره فيقول (يستحضر الشاعر على منصور متلقيه من خلال استفهام (ما الذى سوف يحدث ينسحب أثرها الإنشائى على بقية المقطع حيث يبقى المتلقى فى حالة استنفار ومراجعة لمجموعة الجمل التى تبدو إجابات لذلك الاستفهام المتصدر للقصيدة، ومن خلال التداخل بين الأثر الإنشائى وإجاباته المطروحة، ومن ثم (عملية إعادة ترتيب العالم)[٩] التى يقوم بها المتلقى أثناء مراجعة الأثر الإنسانى المطرح (كذا)، تتولد شعرية المقطع المنسحبة على القصيدة ككل...)[١٠].

وواضح أن هذا الكلام من القوالب المحفوظة الجاهزة التى تدخل فى العموميات، ولا تنطبق أبدًا على المترو، والمراوح وتدهور الجنيه وهى الأشياء التى ستفرض على المتلقى (عملية إعادة ترتيب العالم) كما يقول!

إن العيب هنا ليس فى انعدام الموهبة الشعرية أو النقدية فالمسألة ليست فردية، ولو كانت كذلك ما اهتممنا بنقاشها، وإنما هى رؤية مشوشة ومغلوطة استحوذت على جيل كامل من شباب الشعراء، فمثل هذا النقد مطرد، والنماذج الشعرية التى تذكر مسميات فى سرد آلى تقريرى كما مر بنا ليست ظاهرة فردية، فها هو شاعر آخر يقول:

البيت الطينى

الجبانة فى الأعياد

القابلة تقرأ خطوط يديه

زغرودة.. وصرخة تمتزجان

فى العرس تكتشف وفيقة أنها تلد للفنا[١١]

ومن هذا القبيل الذى يسرد الأشياء سردًا آليًا يفتقد روح الشعر قول عبد المقصود عبد الكريم:

هبطت شجرته الميتة

طرحته فى ريح غير طيبة

كشاعر يطرح أوراق خريفه

ككلب تمضه سيدة

والخادمة

إذا غابت السيدة أو انتحرت

تستعبده المخاوف الضئيلة

إيجار الشقة - مدرسة البنات - الحذاء - السندوتش - تذكرة الأتوبيس - كوب الشاى.. إلخ.

هذا نموذج آخر من هذا (الشعر) الذى يتناول الواقع اليومى فى تفاصيله الصغيرة:

نلتقى فى الباص

فى مقهى أم كلثوم

نقرأ الأشعار

من سور الأزبكية

والقرآن

فى الأزهر والحسين (١٢)

وهكذا تتوالى هذه الركاكة فى الفكر والتعبير فى صورة سردية آلية تقريرية مباشرة لافن فيها على الإطلاق.

والملاحظ من خلال النماذج الكثيرة التى قرأتها، وعلى الأقل من خلال النماذج التى مرت بنا فى الصفحات السابقة أن شعراء الثمانينيات فى مجال الكتابة الشعرية عن الحياة اليومية ومفرداتها البسيطة يقلدون أنفسهم فيما أشرنا إليه من ناحية التكنيك، فكلهم بلا استثناء يذكرون أشياء فى تتابع تقريرى فج هو أبعد ما يكون عن فن الشعر، فالقصيدة لا تتكون من ذكر أشياء وكأن الشاعر ضابط شرطة يتذكر حقائق متعاقبة فى محضر!

ولعل القصيدة النثرية التالية تؤكد هذه الظاهرة:

ملعقة سكر واحدة

كوبان فى اليوم على الأكثر

لا حلوى على الإطلاق

جرائد الصباح مكررة

شوربة خضار على الغداء

وقطعة لحم باردة

هذا يسمى سوتيه

هذا كوبك الثانى

هكذا ذكرته الخادمة

تلك التى يضايقه منها

عدم اعتنائها بالكتب

وتحفظها الشديد حين تمسح البلاط الخ(١٣)

والعجيب الشاذ هو أنه على تفاهة هذه السطور التى يظن كاتبوها أنها شعر والتى كونت هى وغيرها وما أثاره حولها نقاد من العينة التى مرت بنا ملفًا شعريًا كاملا يضم هذا الكلام تنشره مجلة الثقافة فى عددها الصادر فى فبراير ١٩٩٤.. ويزيد العجب حين نرى شابًا منهم يقدم الملف بدعوى عريضة لم يقلها من أحدثوا تيارات جديدة فى الأدب.. إنه يقول عن نفسه وعن جيله مفتخرًا:

(على أصابعنا تجلس الحرية، ويحبرها نلون العالم...)(١٤)

إنه يلون العالم بالسطور التى مرت بنا، ونحن نلتمس له العذر ذلك أنه يرى فى هذه السطور غير ما يراه الآخرون، من هنا كان حماسه الزائد حين يتحدث عن زملائه وشعرهم فيقول:

(فى الشعر تحاول القصيدة الآن أن ترى العالم بعيون جديدة، أن تحسه بحواس رحبة، تؤذن بامتلاك مدهش للحظة المكان - إذا صح التعبير - والتعبير عن الهم الإنسانى بشفرة الكلام لا بشفرة الأيديولوجيا أو الاعتصام بمقولات دوجماطيقية بالونية، أصبحت القصيدة جزءًا عضويًا من الكلام الإنسانى.. دخلت فى نسيجه، وكسرت الحواجز المتوهمة بين فعل الشعرية وفعل الحياة ذاته فى حرية غير مشروطة بقيد سوى الإبداع.....!)[١٥]

وطبيعى الا ينتهى كلام الناقد الشاب بسلام فلابد من (تحبيشة) من الشتيمة كالعادة!

هناك مقال آخر بعنوان (بلاغة التفاصيل اليومية - قراءة فى شعر **إبراهيم داود**)[١٦] نسب فيه كاتبه إلى صديقه الشاعر انه تخطى الشعراء السبعينيين.. يقول:

(وتتابعت أمواج التجارب،كما دخل المشهد الشعرى - ملاحقًا - مجموعة من الشعراء المسكونين بهم الإبداع المغاير، والتمايز الخاص، ومع منتصف الثمانينيات تحددت توجهات بعض هؤلاء الشعراء الثمانينيين طموحًا إلى تميز حقيقى عن التجارب الحداثية السالفة، والمجاورة وتجربة **إبراهيم داود** واحدة من هذه المحاولات الجادة لجيلنا، بل أحد المشاريع الخاصة داخل النسيج الحداثى الحقيقى الصاعد...)[١٧].

وتبحث فى المقال عن الشعر الذى تجاوز فيه أصحابه الشعراء الذين جاءوا قبلهم فلا تجد شيئًا تنطبق عليه هذه الدعاوى العريضة التى يُفرحنا لو تحققت، فكاتبنا الثمانينى يردد النغمة الحماسية المبالغة التى استمعنا إليها من قبل، ومضمون المقالين واحد، والآمال الكثيرة المطروحة تظل آمالا دون أن تقترب من أى نص ومحورهما العتيد هو قولهم إنهم اجتازوا الشعراء السبعينيين مما يشى بصراع مرير بين أجيال الحداثة، وقد سبقت الإشارة إلى دور مدرسة الديوان وخاصة **العقاد** فى ديوانه (عابر سبيل) **وشكرى وأبو شادى** فى هذا المجال، ولكن كاتبنا الجديد لا يعرف - مثل زميله السابق - شيئا عن حركات التجديد القريبة زمنيًا من جيله، مما يدل على انه لا يقرأ ولا يزود نفسه بحصيلة معلومات عن الحركات التجديدية فى الشعر المصرى الحديث.لقد اكتفى بما عرفه عن **أدونيس** ونظريات **أدونيس** وشعر **أدونيس** فأصبح كل كلامه وشعره ترديداً لجمل ومصطلحات «التجاوز - الكشف الصوفى - تثوير النص - التجريب - فضاء الكتابة .. إلخ..».

وها هو يرجع ليوسع فى أحكامه حتى وصلت إلى درجة تجاوزت حدود المجاملة فى الكتابة عن صديق شاعر، فهل الأبيات التالية التى ذكرها فى مقاله والتى قال عنها:

(أعتقد أن شعرية **إبراهيم داود** لا تحتفى بالأشياء الحميمة، والتفاصيل اليومية بوصفها أدوات وعناصر واقعية، وإنما بوصفها الكشفى الصوفىّ الداخلى الذى يكون، فالأشياء هنا ليست خلفية لإثبات هذا الواقع، والتعبير عن نبضه، وإنما بوصفها وسيلة لكشف الآخرين)[١٨] .

أقـول هل تنطبق كل هذه الأحكام المحـفـوظة على الأبيات المتواضعة التالية التى منحها كل هذه الامتيازات:

بيت يغيّر جلده ليلا

وفتى يجاهد ـ راكضًا ـ كى يلحق

المترو الأخير

وبرودة تجتاح باب اللوق

وشحوب امرأة تجوع مع الرذاذ

سالمة

شربت حليبًا دافئًا

واستنتجت بلدا

على مقهى الطهاة

قالت: لنا فى الأفق جنّتنا

ولنا بلابل فوق سطح البيت

ولنا الحضور المستمر ونهرنا

....

وتحسست لعب الصغيرة

فى حقيبتها

وغنت فى هدوء ... ومضت[19].

أفى هذه الأبيات شعرية «لا تحتفى بالأشياء الحميمة والتفـاصيل اليومـية بوصـفهـا أدوات وعناصـر واقـعـية، وإنما بوصفها الكشفى الصوفى الداخلى..؟»

ثم هذه الأبيـات التى تستـعلن بالركـاكـة وتواضع المضمون:

عندما تفتح الباب وتدخل

عندما تحتفى بالضيوف

عندما تلتقى والعيون

عندما يخرج الكل وتبقى وحيدًا

عندما ينفد التبغ

عندما تتذكر وجهًا حميمًا

عندما تشتهى أى شئ

دع المذياع مفتوحًا [20]

ولكنهـا على أيّة حـال أقرب إلى القـبـول من أبيات لا أدرى إن كان صـاحـبـهـا يعد من الثمـانينيين أم لا، وهى مـحـاولة أرادت أن تكون شعـرًا جادًا فـأصـبـحت شـعـرًا فكاهيًا دون قصد:

ويشهق حقلى الظمآن

لا ألقى له ريًا

فأسكن فى منازل مرة

أتعلم السير المهرول... والغسيل

أعلق الصور القبيحة

أغلق الشباك

أعرف كيف يكتب الطبيخ

وكيف تبتلع الصحاف أسى

تقطب ـ تحت سكينى ـ البطاطس

كيف لم تهرب

لأنى لم أسن أمامها السكين

أم لم تعرف الرؤيا...[21].

هنا لابد أن نقول ـ وهو شئ بديهى ـ أن شعر الحياة اليومية ليس مجرد ذكر أشياء من الواقع اليومى المألوف مثل (البطاطس) التى لم تهرب من السكين والشاعر

لا يدرى سببًا لذلك هل لأنه لم يسن السكين أمامها - كما يقول - أم لأنها (لم تعرف الرؤيا)!

وبالله عليكم وعلينا جميعًا ألا يفسد هذا الكلام أذواق أمة بحالها..!

إن الذوق المصفى، والموهبة الشاعرة، يقفان وراء التقاط فنان الواقع اليومى، وتكوين معمار فنى تندمج فيه أشياء مألوفة، بسيطة، عادية، ولكنها فى ترابطها تشكل لوحة ثرية.

أمامى الآن أبيات نثرية جميلة لشاعر من جيل الحداثة قلما يقع فى طقوسها المعيبة هو **محمد فريد أبو سعدة** والأبيات تصف شارعًا وقد أقبل الليل:

عندما تسكن الرِّجل

ويتهيأ الأسفلت للنوم

تبدأ النوافذ المضاءة

فى الحوار

لا يلحظ ذلك

سوى الأشجار المرهقة

وهى تتعثر فى العتمة

برَجلى

من بقايا النهار

وهناك قصيدة **لسعدى يوسف**، وهى فى أساسها اقتناص منظر يتكرر يوميا فى حياة الناس، وبتكراره اكتسب ألفة روتينية قد لا تلفت إلا نظر الشاعر الذى فتح قلبه للحياة، وأدار عينه فيما حوله فلا تفوته حتى الأشياء الصغيرة التى تبدو للنظر السطحى تافهة...

إن الشاعر يرى عصفورًا يحط على غصن وبعد برهة يقف إلى جواره عصفور ثان فيميل الغصن، ويجئ ثالث ليقف بجوار العصفورين الآخرين فيتحرك الغصن بسرعة نازلا فى اتجاه الأرض لثقل العصافير الثلاثة...

إنه منظر - كما سبق القول - يقع أمام أعيننا كثيرًا فلا يثير انتباهًا، ولكنه يجذب نظر الشاعر الذى ينهى الصورة المرئية ببيت فيه اتساع الكون كله، يقول سَعْدِى:

هذا الصباح أبصرت للمرة الأولى عصفورا

كان على ساق دقيقة لنبتة ذرة صفراء

نبتة يتزين بها الفندق البحرى

العصفور ينظف نفسه

الساق تهتز

عصفور ثان يأتى

الساق تميل

الساق تسجد خاطفة

فجأة وبخطفة واحدة تطير العصافير الثلاثة

مبتعدة عن الفندق البحرى

وتحت قميصى ترتعش آلاف العصافير[٢٢].

هذا هو شعر التجربة المتمثلة، والموهبة المقتدرة، عثرنا عليه بمصادفة القراءة دون تعمد اختيار، ولم نقرأ لأصحابه ما قاله واحد من الثمانينيين (تحتاج المسألة إلى إسقاط أصنام ثقافية عفا عليها الزمن، ستسقط عاجلاً أو آجلاً، طواعية، ولو بفعل الزمن، لا لتصعد أصنام جديدة، ولكن ليتنفس الجميع هواء أنقى)[٢٣].

ولو تواضع هؤلاء الشباب قليلا، وعرفوا مواضع أقدامهم، وأتعبوا أنفسهم فى تحصيل ثقافة تنفعهم،

وأخلصوا للشعر، واحترموا من سبقوهم وهم أساتذتهم الذين شقوا لهم الدرب، لتغير حالهم، فالشعر لا يعطى نفسه إلا للأرواح الصافية، التى تملك قدرة الحب والعطاء والاعتراف بالجميل، وما أنبل الشاعر الفلسطينى **محمود درويش** الذى قال فى حفل تكريم الشاعر الكلاسيكى (أبو سلمى):

(أنت الجذع الذى نَبتت عليه أغانينا)(٢٤).

إن الإبداع ليس ميدان حرب، ولا مباراة فى حمل الأثقال، وما المبدع الحق إلا ثمرة شارك فى تكوينها من سبقوه. والسؤال الواجب هنا هو: هل محاولة الرجوع إلى البساطة الأليفة فى (التقاط فتات الحياة)، والبعد عن تداخل المجازات، وبهلوانية التشكيل اللغوى الفارغ من أى مضمون، واللعب بدلالات الألفاظ إلى حد الغموض المكهم الذى شكى منه كبار النقاد الذين يتعاطفون مع شعر الحداثة.. أقول هل محاولة الرجوع إلى هذه البساطة الأليفة قد تمت بعد أن رأى الجيل الحداثى الأخير (جيل الثمانينيات) نتيجة التجربة الحداثية التى استمرت ٢٥ عامًا، و مع ذلك لم تستطع أن تقدم قصيدة واحدة يُجمع النقاد ومتذوقو الشعر على تفردها ونبوغها مثلما حدث مع **الشابى** فى قصيدته (صلوات فى هيكل الحب)، أو قصيدة **بدر السياب** (أنشودة المطر)، أو إلياس أبو شبكة في (سدوم)، أو **ميخائيل نعيمه** فى (أخى) إلخ... أم أن حركة الحداثة ما زالت فى دور التجريب على الرغم من اعتراف الدكتور **محمد عبد المطلب** بأن جيل السبعينيات قد انتهى من هذه المرحلة وأن خطابه الشعرى قد استقر فأمكن الكشف عن خواصه المفارقة والموافقة كما أمكن تحديد خط إبداعه(٢٥).

الهوامش:

(١) مجلة «إبداع» ـ يوليو ١٩٩٤ ـ ص ٧٧.

(٢) مجلة «الثقافة الجديدة» ص ٢٣ ـ عدد فبراير ١٩٩٤.

(٣) ديوان مطران ـ جـ١ ـ ص ١٥٥.

(٤) ديوان «عابر سبيل» ص ٤ وما بعدها.

(٥) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ـ ص ٢٣.

(٦) أبو شادى وحركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ـ د. كمال نشات ـ ص ٣٤٧.

(٧) ديوان مطران ـ جـ ١ ـ ص ١٩.

(٨) «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ـ ص ٢٤.

(٩) يطمح السرياليون الفرنسيون فى تغيير العالم أو ترتيبه بتأثير شعرهم وقد ردد أدونيس الشعار وقلده متابعوه فاتسعت مساحته.

(١٠) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ـ ص ٢٤.

(١١) مجلة «القاهرة» ديسمبر ١٩٩٢ ـ ص ١٦٦.

(١٢) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ص ٢١.

(١٣) مجلة «الثقافة الجديدة» يونيه ١٩٩٣ ـ ص ٤١.

(١٤) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ص ٢١.

(١٥) المصدر السابق ـ ص ٢٢.

(١٦) مجلة (أدب ونقد) مايو ١٩٩٢ ـ صـ١٣٢.

(١٧) المصدر السابق ـ ص ١٣٣.

(١٨) المصدر السابق ـ الصفحة نفسها.

(١٩) المصدر السابق مايو ١٩٩٢ ـ ١٣٣.

(٢٠) أدب ونقد : مايو ١٩٩٢ ـ ص ١٣٤.

(٢١) ديوان «من سيمفونية العشق» ص ١١٠ ـ فوزي خضر

(٢٢) مجلة «الشعر» يوليو ١٩٩٥ ـ ص ٤٢.

(٢٣) مجلة «الثقافة الجديدة» فبراير ١٩٩٤ ـ ص ٢٢.

(٢٤) مجلة (فصول) ـ العددان الأول والثانى ـ أكتوبر ١٩٨٦ ومارس ١٩٨٧ ص ١٤١.

(٢٥) مجلة «إبداع» ـ يوليو ١٩٩٤ ـ مقال (الإباحة والتحريم) ـ ص ٧٨.

حلمى سالم



كلنا التقطنا سنارة الموشح

عكس الشرق

انقلبْ على عقبيكَ وامش عكسَ الشرق،
هذه اللؤلؤةُ المبريَّةُ من شُعَلٍ
اطفأتْها الحِيَلُ.

ترابٌ ثانٍ

هزّتْنى آلةُ الإجابات فأودعتُها سرِّى،
معهدُ المسرحِ خالٍ من الملقِّنينَ،
فى آخر المشهدِ كان ناثرٌ يموت،
والأكاديميةُ مقفرةٌ من القسم الحُرِّ،
قلتُ: ما الطفَ هذه الشمائلَ،
والتفتُّ: فإذا الزراعةُ على جبينٍ منصورةٍ،
طابَ الوقتُ،
وتسلطنَ الطائرُ الأسودُ.

أشركتُ أمي

هل تذكرينَ جَعْلَ الجزازاتِ امزوجةً؟
كنتُ تحت أصابع القدمين أستعير عشيقَ ولأدة:
تهْ أحْتمِلْ،
لم يكن خلفَ الملاءاتِ غيرُ رقطاءَ،
وأنا صاحبُ تخليدِ الشَفرتَيْنِ في شريحةٍ،
ومُعَلِّمُ الفجورات والخَطِّ،
في مُلكِكِ المفردِ أشركتُ أمي،
وفي صبيحةٍ: رفعتُ عنكِ نعمةَ التأنُّث.

كالخرتيت

منذ ٢٣ يوليو وأنا ألهثُ كالخرتيت،
كان الصباحُ أسودَ،
وابيضاضُ الفلّة البيضاء أسودَ،
من هنا: سقطَ الثورُ ولما تَقُمْ حلْبَةٌ،
فكيف قلتُ منذ عامين:
لم أدهنْ حصيرتَكِ بالمانجو؟
والمانجو محشوةٌ بالمخدِّرات.

مستقبل

ستجيء في الثانية عشرة،
ستحكي عن القُرحة واضطراب الهرمون،
ستشكو من الغيبيِّين وجماعة الخُضْر،
لكنني سأفرك النافرتَيْن بذبالة القهوة،
وأقرأ طالعَ البَكوات.

الحائط الرابع

من هنا: رَوَتْ للجماعةِ عن ضياعِ الحِرْفة،
وعن مساومات التشخيص والأسرة،
تكلَّمَ صاحبى عن خصائصِ النجوم،
وتكلَّمتُ عن هَوَس اللذّةِ وتخاذلِ النقباء،
من هنا: عادتْ تحكى عن اسكندرية،
وأمِّها التى تركتْها مريضةً فى الاستعلامات،
وأنوثةِ النِّفط
مَرَّتْ سريعاً على النَّفْس وانحرفتْ إلى الشاشة،
قال رجلٌ على الطوار: يا زمانَ الوَصْلِ،
فألقتْ فكرةً عن الحائطِ الرابعِ والثأر،
من هنا: استمرَّت مكائدُ البُدَلاء.

ساعة الجامعة

تكره المجازَ والفلاحات،
ها هى ذاكرةُ الفتى فى المقَرْنَصات تصحو:
ظهرُ انثى على الكاتبِ المصريِّ،
الثورةُ المعلَّقةُ فى ساعةِ الجامعة،
بداياتُ: شينٍ عينٍ راء،
ماؤها لايزال بين ساقيَّ،
لكن هذه السيدةَ التى تلتوى فى مقصورة المحظيَّات:
اكذوبةٌ،
فكيف قلتُ فى صحراءَ منزوعةِ الأصابع:
فخذُك على الدَّسْتِ استوى؟

والدَّستُ مرشوشٌ بعلْقمِ الغِلِّ،
والغلُّ أسود،
مثلما كان الصباحُ أسودَ،
وابيضاضُ الفُلَّة البيضاءِ أسودَ،
ناديتُ: يا من لعبتْ به شَمولُ،
فرجَّع الصَّدى: تعشق الجَبْرَ ومائدةَ الزَّان.

شروخ العين

قشرُ البرتقال يخفي شروخَ العين،
لكن ماءَ البرتقال يجري تحت شُعيرات المثلث،
وحواءُ الرمل تستريح تحت مطواتي،
أعني: كلُّنا التقطنا سِنَّارةَ الموشَّح.

الواحدة

نقَّحتْ حكايتَها عن المسلمين والأقباط،
واغتسلتْ في بردِ ديسمبر،
قالت: لماذا لم تقبِّلني مثلَ ابن أختي،
قلتُ: أخشى لُعَابَ المهمَّشِينَ،
لم تكن تحبُّ الشِّعرَ،
لكن صوتَها على السلِّكِ كان من عائلةِ عُروة،
في الواحدة: سيبدأ التسامحُ،
راجعتْ فصلاً عن خِصالِ الجنوبيِّين،
لذا: لم تكن جاهزةً لصاحبةِ الجلالة،
بينما أبقارُ عينيها كانت محلولةَ الأوتاد،
في الواحدة: سيبدأ الفاروقُ:
قسم المكتباتِ عامرٌ بالرُّفوف:

على كل رَفٍّ عاشقٌ مستحيلٌ وعاشقٌ محتَمَلٌ،
وأشجارُ الجامعةِ مدهوكةٌ بزيتِ الخلفاءِ الراشدين،
بعد بوّابة:
سيّارةُ الإسعافِ على مدرّج ٧٨،
وعلى السلّم صنوفُ سكاكينَ من زمزم،
لكن صوتَها على السلّك كان إيذاناً ببدْءِ نهضة،
لذا: أضافتْ مبحثاً عن الكنائس المعلّقة،
وكتبتْ: صانعُ التنوير جَسَدى،
فصِحتُ: فى الواحدةِ سيبدأ الواحدُ.

القطران

مَرّةً: خذْ حياتى وأعطنى صباحاتٍ سبعةً،
ومرّةً: أنتَ أنتَنُ من حلوُقَيْن سابقَيْن،
مرّةً: قصيدتُك على جثة أبى فضيلةٌ،
ومرّةً: الحياةُ من غيركَ حُبْلى بالمَسرّات،
مرّة: نحن أسطورةُ الحبِّ فى زمن الكوليرا،
ومرّة: اين أجْرى على ثلاثِ سنوات؟

وهكذا وهكذا وهكذا:
كيف يحتملُ القلبُ ماسورةَ القطران؟

محتسبُ السوق

كان وكيلُ المواريثِ بالبابِ حينما هوىَ نَصْلٌ،
ومحتسبُ السوق قابعٌ خلف المودّات،
قال قائمُ الأوزان: جلطةُ الروح ممتدّةٌ،

على عمود الموحِّدينَ نقشٌ
لى جسدٌ يذوب ويضمحلُ،
وهم يصنعون من خشب الوَرْد الحَرْبةَ والكَمَان،
حينئذٍ: صرتُ أبعدَ من الطابقِ السادس.

مضَى مضى

قلتُ: ما مضى مضى، فزلزلتْ زلزالها،
كان كائنان يعذِّبان كائنيْن ويسلخان شَاةً،
قالت جميلةُ: لستُ شريكةً لشريكةٍ،
فكيف سيُلقى شاعرٌ شهادةً عن «إضاءةً»؟

جوفُ الكوْنِ عُصَابىٌّ وقد تكاثر العرضحاليّون،
فكيف سنسحبُ من تحت أنقاضِ الحياة وردةً؟
ما مضى مضى، والميدانُ غاصٌّ بمرعُوبِين.

بعد صباحين

اغلقتُ بابَ الإدارة وقلتُ:
يا سيدِّى خدُّكَ وردىٌّ،
بعد صباحين سأجعل الخلخالَ محتكًّا بالقرْط،
فلا تهرولى فى الطريقِ حتى لا ينكشفَ الهَرَمان،
قبل هذا النّهْى:
ظلَّ الخرّاطُ منصوبًا تحت القطنِ والصُوف.

كوكب الصفح

عندئذ:
ادركْت أن صَمت الحِمْلانِ مكنوزٌ بالدسائس،

وثَمَّ ثعلَبَةٌ،
فسألتُ: هل رعيتِ كوكبَ الصُّفرِ؟

تاجر الموالح

كان بدنُ سليم سحاب يتهدَّم على نوتته،
وأنتِ ترتدّين إلى الفرات،
تستحضرين توتُّرَ البهوِ ساعةَ الكشْف،
عرفتُ فى حصّةَ العلومِ أن البراكينَ لا تموت،
فظلّتْ قهوةُ الأوبرا مخلوطةً بالوحى،
عشرونَ كمَنْجَة فى الجِلْدِ وبُرُوجى فى التَّنَفُّس:
على خَدّه ياناسُ مائةُ وردةٍ
انصرفَ القائدُ دونَ بلادى بلادى
ودونَ كريمِ العنصريْن،
فظللتُ محجوزًا عن تاجر الموالح،
وقلتُ: انقلبْ على عقبيكَ وامشِ عكسَ الشُّرق.

راكزتان على مُوسٍ

شَعْرُها المجزوزُ مُسْوَدٌّ كنَفْسٍ،
وركبتاها الموف راكزتان على موسٍ،
قدَّمتُ كوبَ ماءٍ وحيداً،
خلفَها بصيصُ نافذةٍ يجعل النهْدَيْن تضميناً من أبى تمّام.
لستُ كاتبةً ولكنى أسكبُ الصُّفراءَ،
قال الفتى لنفسه: لماذا يتقلص الأذنَيْن؟
كان بيتُ أبى فى المنفى شاحبَ الضوء:
هناك آخرون فى المطبخ،
وعَرَقٌ غريبٌ على مفاتيحِ الكهرباء،

قال المؤرِّخونَ: كان أجملَ العائلة
انحرفتْ جميلةُ إلى البنكِ،
فلوَّحتُ تحت الإيموبيليا وحيداً،
وقدَّمتُ كوبَ ماء.

شوهاء

بدا منطادُ الفَزَع قُربَ رقبةٍ شوهاءَ،
لم يعد الجرحُ معادلةً،
فلابدَّ من نشازٍ فى ساكنى مطروح،
لأننى لم أخطف النسخةَ الأولى من رائحةٍ،
وكلُّهم زَنَخٌ خلا سعدى يوسف،
كلُّ عامين نلتقى كمن كلُّ هنيهتَيْن،
هاتِ أشجاراً جديدة فى آخر الليل،
لأنه لابدَّ من نشازٍ فى الخواتيم:

اقتلْ طفلتَكَ الصغيرةَ،
وخذنى: صافيةً، وصافياً.

محجوز عن يدىٍّ

قمرٌ له ليال فى سَمَّاعة الواحدة
لستُ مرتبكاً ولكننى محجوزٌ عن يدىٍّ،
فهل تفلتُ امرأةٌ من فَلَكها؟
قال عبدالمنعم رمضان: المستقبلُ للأصابع،
فلماذا بكيتُ حينما هتفَ المطربُ الصُّولو:
أنا هويت وانتهيت؟
أعوزتْكَ السجائرُ فى مصر العليا وأعوزنى دمى،

أنا الذى تركتُ بين ثيابكِ ثلاثةً:
القلبَ / الجسدَ / النّصَّ،
من هنا: افلتَ رجلٌ من فَلَكه،
حينما ضيَّع الكَيْدُ ثلاثةَ المرء.

مصيدة

ساقت خُطاى إلى مصيدةٍ،
كانت تقول: لم تكن على صدرى توتتان،
وهى تعنى: أريدُ الهودجَ،
حينما قدَّمتُ لها شال أمى عقرتْ يدىَّ،
فتذكَّرت: «هى امرأةٌ وصَقْرٌ»،
وقلتُ لأخى: انزِلْ عن النُّوْرَجِ المُحَنَّكات.

قارب نجاة

أماناً أيها القمرُ المطلُّ،
أنار كاليجولا جسدَ أخته بالحُمَّى،
فقالت: أنا سليلةُ البُناة،
أماناً: كراتُ النار مطفأةٌ،
وأختُه تبحث فى الأنقاض عن:
قاربٍ.

طفل

صار جسدُه عن جسدِه غريبا،
لم يعد يقول كلما رآها:
هذه الكعبةُ كنا طائفيها،
لكنه فى المساءِ قال:
يا طفلُ،
فقط كُنْ.

عبد العليم عيسى



ابتهال

تركتَنى لرياح الشك تعصف بى ... وكم دعوتك أنقذنى فلم تجب

وأنت تعلم أنى ما عمدتُ إلى ... تلك الغمائم من ظن ومن ريب

ما باختيارى اعتساف الوعر مرتجفا ... وكيف أختار أحزانى ومُضْطَربى

وجدت نفسى على بيداء جافية ... لا أنس فيها سوى الأهوال والرهَب

كأنما حرها صهد الجحيم على ... وجهى.. ورمْلتها سيل من اللهب

تجيش فيها الرياح الهوج زائرة ... تؤج زفرتها من فورة الغضب

لكم نشدت خلاصى من غوائلها ... فلم تُجِرنى.. ولكن شئتَ لى وصبى

وما جنحتُ إلى إثم فتخذلنى ... وما انحدرتُ إلى لغو ولا كذب

وما رقعت ثياب الحب فى زمن ... فيه تخرَّق ثوب الحب والحدب

لا تتركنِّى وحيدا فى مجاهلها ... رَهْبان.. كل نواحيها تغررٍ بى

نفسى تخاف الدواهى وهْى باعدة ... فكيف بى وأنا منها على كثب

لم يبق من رحلتى إلا نهايتُها ... وبعدها أنا ماض نحو منقلَبى

فكيف آتيك أوتارا معطلة ... عصية اللحن من ضيق ومن كرب

وكيف أطرق باباً لكم وقفت به ... جَهْدانَ.. أو صدْتَه دونى بلا سبب

وليس لى مأمن أرجو حمايته ... وليس لى مهرب إن لذتُ بالهرب

يديْك فاكشف ظنونى واجْلُ غاشيتى ... ولا تكلْنى إلى الأوهام والنصب

يديك. فاردد إلى قلبى نضارته ... تصدحْ معازفه من نشوة الطرب

مارى تريز عبد المسيح

القراءة النصية: بين النص المرئى والنص الأدبى

يتشكل النص عبر القراءة. فالقراءة النصية تعد عملية بناء وإعادة بناء للحدث الدلالى. وتعريف «النص» لايقتصر على ما يقع في النطاق اللغوى، بل إنه يتضمن النص المرئى إضافة إلى النص المكتوب. فهو يشمل فن الأدب وفن التصوير أيضا: فالنص المقروء فى كلا الحالين يشكل صورة أو ايقونة دلالية. وما زالت الصورة المرئية منذ بزوغ النقد الفنى وحتى الآن تُفسر تفسير النصوص. فتلازم النصية فى الأدب والفن قد ساعد نقاد القرن العشرين على تجاوز الحدود المنهجية التى تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والمرئية. والتعرف على مدى التفاعل بين الكتابى والمرئى يساعد على تحديد العلاقة بين التخيل الفنى والظرف التاريخى. فاستخدام الكلمة أو الصورة المرئية يعد أحد البدائل لأساليب مختلفة لتصور العالم الواقع حولنا وإعادة تشييده فى النص. والقارئ بدوره يشارك فى إنتاجية النص فى دأبه المتواصل على تفكيك وإعادة تركيب أجزائه. ومن ثم، فمفهوم النصية بوسعه إبراز إنتاجية الدلالات فى أثناء القراءة، كما يذيب الفروق الفاصلة بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، مما يقوض مبدأ الفصل بين المرئى والمكتوب، وهو المنهج الذى تأسست عليه الإيديولوجية الغربية[١].

وفى كتابه دراسة **الايقونة: الصورة، النص، الإيديولوجيا**، يذهب ميتشل W.J. T. Mitchell إلى

أن الفصل بين الكلمة والصورة ينطوى على موقف إيديولوجى يعكس سعى الفكر الغربى الدائم للفصل بين الروح والجسد (١٩٨٧). لذا، فسأحاول فى هذا البحث تحديد العوامل الأساسية التى أدت إلى الفصل بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية وكيفية الجمع بينهما وفق منهج خاص للقراءة النصية. وبناء عليه، أمل فى تحديد كيفية تأثير الظرف التاريخى على مفهوم القراءة النصية.

فقد جنحت الثقافة الغربية دائما إلى تفضيل الموضوع على الذات والشكل على المضمون. ومفاضلة الموضوع كانت على حساب الذات التى ظلت مقموعة. وجاء ذلك فى إطار الإيديولوجية التراتبية التى تسعى للمفاضلة بين الصفوة والعامة، والفنان والناقد. وقد أفضى ذلك، إلى تمييز المبدع على المتلقى، فقد كان على المتلقى استقبال رسالة المبدع بسلبية تخلو من المشاركة الفعّالة مما يدحض إمكانية العمل الفنى فى القيام بدور تاريخى.

ومع ذلك، فلم يخلُ تاريخ الحضارات من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. ويرجع ذلك إلى عصر الفراعنة حيث تمدنا الهيروغليفية بنموذج للتزاوج بين الكلمة والصورة. ولايزال تلازم الكلمة والصورة قائمًا فى الايديوجرام ideogram الصينى الذى أسر لب **إزرا باوند** Ezro Pound، الشاعر والناقد الأمريكى. فالفنون الهيروغليفية تبرز الترادف بين الطبيعة والثقافة، والمرئى والمكتوب - على حد قول الناقد البريطانى **روجر كاردينال** Roger Cardinal ١٩٨١، (ص١٧٣).

فالتعرف على التشابهات بين المرئى والمكتوب هو اجتهاد لإدراك ما يصعب إدراكه. وذلك لايفرض قراءة نمطية للسياق، بل يعين القارئ على إعادة إنتاج منظومة دالة من الإشارات.

كما لم يخل تاريخ الحضارة الغربية من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية. فالحضارة الكلاسيكية قد أسهمت بنظرية (ut pictura poesis) وهى عبارة لاتينية المقصود بها: «ما يسرى فى التصوير يسرى فى الشعر»(٢). وقد كانت هناك محاولة أخرى لعقد الموازنات بين شتى ألوان الفنون. وقد توصلت مثل هذه الدراسات إلى أن التصوير الزيتى والأدب يشتركان فى أداء وظيفة جمالية واحدة ألا وهى التصوير - سواء كان ذلك بالكلمات المكتوبة أو الصور المرئية. وترتب على رواج ذلك المفهوم ، تفضيل حاسة البصر على الحواس الأخرى.

ومنذ عصر النهضة شاع الاعتقاد بترادف البصر والبصيرة، فتسيدت حاسة البصر كافة الحواس الأخرى، واعتبرها الجميع المنفذ الوحيد للمعرفة. وساد

الاعتقاد بحتمية إجادة تمثيل الواقع والوصف فى العمل الفنى كى يتحقق له الاكتمال. وتزامن ذلك مع اكتشاف المنظور الثلاثى الأبعاد فى فن التصوير الذى أوهم المتلقى بتقديم تمثيل كامل للموضوع المصور يقترب من الحقيقة . كما أسهم **فيليبو برونلسكى** Filippo Brunelleschi (١٤٤٦ ـ ١٣٧١)، المعمارى الشهير، فى إمداد المصورين بالحلول الرياضية لخلق المنظور فى اللوحات التشكيلية كما جاء فى كتاب **جومبرتش** Gombrich **تاريخ الفن** (١٩٦٧، ص٧١)، مما أفضى إلى تفضيل فن التصوير على فن الشعر فى عصر النهضة. وقد دعم **ليوناردو دافنشى** Leonardo davinci هذه النظرية فى كتابه **Paragone**، **المناظرة بين فن التصوير وفن الشعر**، حيث يعمد إلى التقليل من قيمة الشعر ، ويدعوه «بفن التصوير الكفيف»، محاولة منه لمعارضة النظرية الأرسطية التى سادت آنذاك، واتسمت بالمركزية اللغوية، حيث وضعت الشعر فى مرتبة تعلو على كافة الفنون الأخرى لذا، داب **ليوناردو** على عرض قدرات المصور على تجسيد الصورة الذهنية حتى تكتمل فيها عناصر الواقع بكل دقة. ١٩٨٩، (ص٢٠) .

وبدءا من عصر النهضة، صار التصوير يمثل أهم التقاليد الجمالية فى كافة الكتابات النقدية الأوروبية. حتى فى إنجلترا، وإن كانت حلقات النقاش الأدبى قد افتقدت الجدل حول التداخلات بين كافة الأساليب الفنية، لابتعاد الشعراء عن فن التصوير (وذلك لأسباب دينية حيث حرمت الكنيسة الإنجيلية التصوير آنذاك وعدّته إحدى الحيل البابوية لخداع المؤمنين)، ومع ذلك، فقد تناول الشاعر السير **فيليب سيدنى** Sidney نزعة محاكاة الواقع Verisimilitude فى **دفاع عن الشعر** **Apolosy to Poetry** لكى يؤيد النظرية الأرسطية للمحاكاة mimesis. وفى تعريفها يشير إلى أن «المحاكاة فى الشعر هى بمثابة صورة منطوقة». (١٩٦٣، ص٣). أما الشاعر الإنجليزى درايدن Oryden، ففى مقاله: «موازنات بين الشعر وفن التصوير» (١٦٩٣)، فهو يذهب إلى أن: «هناك متعة فى محاكاة الطبيعة، وقد انكب الشعراء المصورون على دراستها منذ أقدم العصور وفى الأزمنة المزدهرة. فالطبيعة تظل على حالها فى كافة العصور ولاتخلف مسارها على الإطلاق.» ١٩٦ (ص ١٣٤) .

ولم تمتد الأسس الكلاسيكية للتصوير الزيتى إلى إنجلترا حتى القرن الثامن عشر، ويرجع **شافتشبرى** Shftesbary السبب فى ذلك إلى انتشار اللوحات والصور المطبوعة الإيطالية، مما أدى إلى تثوير الثقافة الإنجليزية مثلما أدى اكتشاف الطباعة إلى تثوير الأدب. (انظر براز Praz ١٩٧٠، ص٦). فصارت القصيدة تعامل معاملة اللوحة الناطقة. ونبع هذا المفهوم من الاعتقاد

فى قدرة الذهن على تخزين الصور التى يستعيدها فى أثناء الاتصال. «فالفكرة» صارت «صورة» اختزنتها التجربة البصرية فى الخيال. والمثل يقال عن نظرية **جون لـوك** Johnlocke فى كتابه **فيما يخص الإدراك الإنسانى** (١٦٨٩) حيث ذهب إلى أفضلية الصورة على الكلمة. فهو يعد الكلمات «إشارات لمدركات دفينة». وقد أفضت هذه المفاضلة للصورة على الكلمة إلى ازدياد التعارض بين النص المرئى والنص الأدبى، حتى اشتعل هذا التمييز فيما يشبه الحرب بين الشعر وفن التصوير فى كتاب **جوثولد ليسنج** Golhold Less-ing، الشهير **لاوكون Laocoon**. وسادت هذه الحرب فى العصر الرومانسى. ويلخص مبدأ الفصل بين الكلمة والصورة المرئية على النحو التالى:

بينما يستخدم فن التصوير الأشكال والألوان فى الفضاء يتحدد المنطوق الشعرى فى الزمان ١٩٣٠، (ص٥٥) .

ظل الجدل حول أفضلية الكلمة أو القصيدة يطفو على السطح عبر العصور كلما طرأت تساؤلات حول الإمكانات الجمالية لدى كل فن من الفنون. واتجه النقاد إلى تفضيل المرئى على المقروء من منطلق التمثيل الأقرب للطبيعة. وكان على المتلقى استقبال النص باعتباره كائنا عضويا قائما بذاته، مما أسفر عن شيوع الاعتقاد بأن العمل الفنى من خلق مبدعه الذى شكله وأكمله، ولا ينازعه فيه أحد. ومن ثم كان على المتلقى التدرب على استقبال المضمون الذى صمم وفقا لواقع فرضى، تفترض فيه الأصالة، بينما هو فى حقيقة الأمر تمثيل للواقع ذو توجه إيديولوجى بحت يتبنى موقفا يتسم بالصفوية والتعالى. فالصورة الفنية، مرئية كانت أم أدبية، ليست قائمة بذاتها لتعبر عن حقيقة سامية مطلقة، بل هى وليدة لحظة تاريخية محددة، أى أنها ذات مرجعية تاريخية.

وقد أثير الجدل حول حقيقة المرجعية التاريخة للفنون مع حلول القرن العشرين. وتنبه النقاد المحدثون إلى العلاقة الوطيدة التى تربط الإبداع بالتاريخ، كما اهتموا بدراسة عملية الإبداع مما أفضى إلى دراسة العلاقة بين الفنون المرئية والمكتوبة. فيمدنا **ميتشل** بعدة تعريفات للنص: «فهو صورة . أى إنتاج طباعى، وهى خطاب وصفى ذو مرجعية، وهى شكل يبزغ فى فترة زمنية ، وهى أيقونة ذات دلالة لفظية». (١٩٨١، ص٦٢٧).

ومن ناحية أخرى، فكل صورة هى بمثابة نص، فهى لايتحقق دون الكتابة عنها أو التحدث بشأنها. ويظهر لنا ذلك جليا فى أعمال الفنانين التجريديين الذين حاولوا التخلص من التشخيص فى فنونهم، (حيث عدّوا التشخيص من شوائب العمل الفنى)، فاضطرهم ذلك إلى إلحاق أعمالهم التصويرية بنصوص نظرية شارحة ، فاللوحة التجريدية تتكون من مجموعة من العلامات.

والقراءة النصية للوحة هى التى تتحكم فى التأليف بين هذه العلامات. فقياس التشابهات بين الصورة والكلمة يرتبط أيضا بإشكالية وظيفية الفن ـ فإن كان التأكيد على تمايز الفنون قد ساد فى العصور السالفة للأسباب التى ذكرت، ففى القرن العشرين، دعمت الاتجاهات الفنية والأدبية الجديدة التواصل بين الأدبى والمرئى للتأكيد على نصية العمل. فالقراءة النصية للعمل المرئى أو الأدبى تعنى إيجاد العلاقة بين محاولة المبدع لإعادة اكتشاف الطبيعة وموقفه من التراث والظرف التاريخى المحيط.

فعلى مدار العصور، ساد التصور بأن العمل الفنى هو تمثيل للطبيعة، وكأن هناك طبيعة مطلقة، إلى أن جاء الناقد الإنجليزى **جومبرتش** Gombrich ليؤكد أن ما تعود الناس على رؤيته فى الفنون والآداب بوصفه واقعًا طبيعيا، ما هو سوى تقليد قد رسخت دعائمه حتى صار من المسلمات التى على المتلقى تقبلها. ويعكس هذا التقليد توجهًا تاريخيا يدعم القيم الصفوية وهو أحادى الرؤية، يفترض امتلاك الحقيقة المطلقة. فالتطلع لقراءة الواقع فى نص مرئى أو مكتوب نشأ عن الرغبة لاختفاء عنصر الوحدة العضوية على العمل الفنى.

أما الدراسات التى سادت فيما بعد الحداثة فانتهجت منهجا جديدا فى القراءة النصية الواعية حينما ارتأت أن ما يصور على أنه واقع طبيعى لايمكن فرضه على المتلقى بوصفه مسلمة بديهية، بل هو محاولة واعية من المتلقى لتركيب شظايا متناثرة من الحقائق أو الصور لتشييد صورة كاملة.

فواقعية العمل إذًا، لاتتحقق بالتوحيد بل بالتفكيك فنظريات ما بعد الحداثة تعد النص كفضاء استكشافى يتطلب توحد الأداة الإنتاجية بين المؤلف والقارئ، ومن ثم المبدع والناقد. فالنص لاينطوى على معنى ولكنه يفترض مواجهة بين المبدع والمتلقى، مواجهة تستدعى التعرف على الاختلاف بدلا من السعى إلى التماثل. وعند اكتشاف النظام الدلالى الذى ينبنى عليه النص، يتسنى للقارئ تفكيك كل ما تعرض للتطبيع الثقافى الذى يفرض نظاما مهيمنا. وتقدم لنا **ميكى بال** Bal أليات هذا المنهج النقدى. فتذهب بأن فى فنون الكتابة ، يشتمل النص على كلمات أو علامات يستحيل توظيفها لتشكيل عمل مترابط دون الاستعانة بما دونها من كلمات هامشية أخرى وردت فى النص ١٩٩٠، (ص٥١١) . والمثال يقال عن الفنون المرئية. فالعناصر الهامشية تسهم فى ربط العلامات غير المترابطة. أما كيفية تحديد العلامات الأساسية من دونها فهذا متروك لاختيار المتلقى ١٩٩٠، (ص٥١٠) . ويتحتم على القارئ الذى ينتهج المنظور اللاواقعى فى القراءة، مراعاة عدم الاستغناء عن بعض التفاصيل الهامشية لمجرد تعزيز رؤية ـ تبدو له طبيعية ـ وهى فى واقع الأمر مؤدلجة.

فإدراك التفاعل بين العلامات اللامترابطة والعناصر الهامشية يثير الحديث مرة أخرى عن التماثل بين الفنون وتداخلها، حيث تتكون الفنون الأدبية والمرئية من علامات تنطوى على منظومة دلالية. ويستقى القارئ دلالة النص بقراءته بموازاة الحياة مما يترتب عليه أيضا قراءة الحياة بموازاة النص. ولا تتحقق واقعية النص أو تمثله للطبيعة التى يسعى إليها الأدباء والفنانون سوى باشتماله على ثنائيات العام والخاص، والسردى والوصفى، والكتابى والمرئى، والزمانى والمكانى، فالجمع بين تلك الثنائيات المتباينة يساعد القارئ على تخليص رؤيته من الحائل الثقافى الذى يفترض تلك الثنائيات.

وبناء عليه يستحيل تحديد عملية القراءة النصية فى إطار الزمان أو المكان. فقد تعودنا تعريف النص المكتوب بالنص السردى، بينما يعد النص المرئى وصفيا أى أن الأول يقترن بالعنصر الزمنى بينما يقترن الثانى بعنصر المكان، ولكنهما فى حقيقة الأمر - السردى والوصفى - يشتملان على العنصرين معا. فوفقا **لريكاردو جيلون** Ricordo Gullon، أثبتت الدراسات الرياضية والطبيعية والفلسفية الحديثة تلازم عنصرى الزمان والمكان فى عملية الإدراك الذهنى والبصرى: فلا وجود للمكان دون الزمان، ويستحيل عنصر الزمان دون مكان ١٩٧٥، (ص١١) . كما أشار الفيلسوف الألمانى **إدموند هسلر** Husserl إلى المزج المستمر بين المكان والزمان فى عملية الإدراك. فالنشاط الذهنى يولد الإدراك عبر مرحلتين: مرحلة الاختزان Retention، ومرحلة الاستباق Pro-tention .

ففى المرحلة الأولى يقوم الذهن باستدعاء التجارب المختزنة فى الذاكرة. وفى المرحلة الثانية يعمل الذهن على ابتداع عناصر تكميلية للمختزن حتى يكتمل المدرك.

فتوصيف الخبرة هنا على أنها حالة من الصيرورة يمتزج فيها الماضى والمستقبل يؤكد على تزامن المكان والزمان فى عملية الإدراك.

وبالقياس إلى ذلك، فالقراءة النصية للأدب تحول السرد التتابعى إلى سرد آنى، أما القراءة النصية للوحة المرئية فالمتلقى يحتاج فيها إلى وقت زمنى لتأويل النص. فانتقال العين بين عناصر اللوحة وفضاءاتها يتطلب وقتا زمنيا فالمتلقى يدرك فضاء اللوحة عبر حركة عينيه، والحركة تستغرق وقتا زمنيا. ومن ثم فإدراك المكان ينطوى على إدراك الزمان.

والمكان والزمان فى تلازمهما يعادلان الجسد والروح . فالمكان هو جسد الزمان وهو الشكل الذى يساعدنا على إدراك ما يصعب إدراكه، بينما الزمان ينشط التجربة، ويتفاعل الاثنان عبر النص. فالنص، مرئيا كان أو أدبيا يشكل فضاء محسوسا يتحول إلى عنصر زمنى بفعل القراءة. وكان **جوزيف فرانك**

Joseph Frank هو أول من بدأ بالتعريف بالفضاء فى النص الأدبى، ولكنه يقصر ذلك على الأعمال الحداثية بدءا من **جيمس جويس** James joyce، الذى تفتقد أعماله التعاقب الزمنى فى السرد. فالنص عند جويس يدرك فى كليته مثلما يلتقى المشاهد ولوحات التصوير.

واتفقت الدراسات النقدية مؤخرا على حتمية وجود فضاء بالنص. ففضاء النص يتشكل من مجموعة العلاقات المتواشجة التى تعكس إمكانات عديدة للقراءة لا حصر لها. كما ربط **ميتشل** بين تعدد مستويات القراءة وإدراك القارئ لها فى النص. ويذهب **ميتشل** إلى أن هناك أربعة مستويات لصياغة الفضاء فى النص: ونلمس المستوى الأول فى الوجود العضوى للنص الذى يشتمل على معطيات ترد فى نسق ما أوصياغة للفضاء، الذى يتحول بفعل القراءة إلى نسق زمنى ١٩٨٠، (ص٥٥٠) . وفى أثناء مزاولة القراءة فى فترة زمنية يتكون المستوى الثانى لفضاء النص فهى مرحة وصفية، فضاء يتشكل ذهنيا أثناء زمن القراءة، وبعد ما يتعرف القارئ على الخصائص الشكلية التى تتحكم فى تعاقب العناصر بالنص والتى تحدد التعاقب الزمنى، يلتقى القارئ والمستوى الثالث لصياغة الفضاء النصى: فمحاولة القارئ المستمرة للتوصل إلى نسق متسق قد تصاب بالإحباط، ولكن ذلك لن يثنيه عن عزمه، ويتولد المستوى الرابع حينما يدرك القارئ استحالة استخراج معنى واحد للنص، فما يتولد عنه هو رؤية خاصة لإحدى الكليات التى ينطوى عليها ١٩٨٠، (ص. ٥٥٥) . وبناء عليه، ففى أثناء صياغة فضاء النص يتشكل نسقه الزمنى مما يتيح للقارئ تأريخ هذا النسق الزمنى، أى قراءته بموازاة التاريخ. إضافة إلى ذلك، فهو يتيح للقارئ معايشة العمل فى الخيال حتى يتسنى له تحليل مضمونه وتفسيره. فصياغة الفضاء فى النص تدعو القارئ للتوغل فى طيات نسيج العمل وبين جنبات نسيج الحياة. ومن ثم، فتلك الصياغة تحقق فاعلية النص على المستويين التجريبى والتحليلى. فالقراءة النصية لكيفية صياغة الفضاء سوف تحول كل عبارة فى النص الأدبى إلى صورة - أى تجربة مرئية. وبالمثل، فالقراءة النصية للوحة سوف تعامل كافة تفاصيل اللوحات بوصفها عبارات تستدعى وجود عين مدربة على قراءتها.

للمتأمل للوحة التصويرية، على عكس قارئ النص الكتابى، قدر أوفر من الحرية ليجول فى فضائها النصى على الرغم من القيود التى تفرضها عليه صياغة التكوين فى اللوحة. فيمكن قراءة النص المرئى قراءة تعاقبية di-achronically. وتتوفر لنا مثل هذه القراءة فى التصوير التاريخى الذى يمثل لحظة تاريخية ترجع إلى الماضى؛ ولكننا نبصرها فى الحاضر، فهى تجمع الماضى والحاضر معا. وهناك دراسة للناقد الفرنسى **لويس**

مـــارين Louis Marin عن لوحـة المصـور الفـرنسى بوســـان Poussin المسـمـاة: رعـاة من أركـاديا Ar-cadian Sheperds والموجودة حاليا فى متحف اللوفر، يوضح فيها كيفية تحول الصياغة الايقونية إلى صياغة سردية فى فضاء الموضوع الممثل. فالمتأمل يقرأ اللوحة التاريخية فى الحاضر لأنه يتأملها فى الحاضر . ولكنه لايفهم ما يدور بها إلا بمتابعة العلاقات المتشابكة التى تربط العناصـر التى تمثل زمنا تعـاقـبـيـا بالعناصـر اللازمنية الأخرى التى تشكل جزءًا من مُؤَلَّف. ففى أثناء قراءة النص المرئى التاريخى يستبدل المتأمل الصياغة الأيقونية التمثيلية بصياغة سردية، أى تغدو اللوحة مسرودة لغوية. ويفضى ذلك إلى إمداد فضاء اللوحة التاريخية بعناصر زمنية مرحلية.

ويجـد مـــارين مفارقة فى هذا التحليل: فاللوحة التمثيلية لن تجيد تمثيل الحاضر دون صياغته فى نموذج ساكن، مما يشكل مفارقة، فالزمن لايمكن أن يكون له نموذج ميتافيزيقى ساكن ١٩٨٠، (ص ٢٩٨) . ولكن اللوحة التاريخية تتجاوز صفة الزمن الوقتية، بل أنها فى تمثيلها إياه تسعى لإبراز هذا العنصر المرحلى للزمن وبذلك يتسنى للقارئ تأمل نموذج جلى للزمن فى وسيط فضائى

هذا النموذج التصويرى الذى يتجلى فيه الزمن المرحلى، تطلق عليه الناقدة الأمريكية وندى شـتـايـنر wendy Steiner «اللحظة المفعمة » The pregnant mo-ment، لأنها تشتمل على كل ما سبقها وكل ما هو آت هذه «اللحظة المفعمة» التى تتمثل لنا فى اللوحات التصويرية، تستمد وجودها من المصادر الأدبية وهذا هو ما حفز الشعراء بدورهم للسعى إلى إيقاف الزمن فى القصيدة مثلما تفعل اللوحات التصويرية. وبالفعل تمكن الشعراء من خلق نوع شعرى جديد وهو «إكيفراسيس ekphrasis - أى المحاكاة الشعرية للفن المرئى، حيث يتمحور الحدث الشعرى فى مجرد لحظة. وفى دراسة لجيمز هيفرمان James Hefferman عن قصيدة للشاعر الإنجليزى كيتس Keats ، «غنائية إلى إناء إغريقى» Ode to a Grecian urn يتناول هيفرمان هذه القصيدة بوصفها نموذجا للإكيفراسيس: فهى تحاكى الأشكال المصورة على الإناء الإغريقى والتى تمثل لحظة مقتضبة من الزمن [٤] والقصيدة لاتسعى للتعبير عن توقف الزمن فى قالب لغوى، بل هى تطلق العنان للعنصر السردى المختزن فى الصورة التى رسمها الفنان على الإنـــــاء ١٩٩٠، (ص٢٠٢) . وربما يكون هدف (الإكيفراسيس) فى الشعر هو السعى لخلق شكل أدبى تكتمل فيه عناصر المحاكاة، حتى ينجح الشعر فيما أخفق فيه التصوير المرئى حينما اجتهد لتلخيص مسرودة تاريخية بأكملها فى لحظة واحدة.

ومع ذلك، فمحاولة الشعراء لم تكلل بالنجاح المتوقع لأن التعاقب السردى تنقصه الرؤية الكلية أيضا. فبينما يعد التصوير المرئى لحظيا، واللحظة التى يجسدها تظل قائمة ابدا، تشكل السردية الشعرية حائلا يعوق تحقيق الحضور الدائم، وهو أحد إنجازات التصوير المرئى فالشعر الذى حاول تجسيد اللحظة المرئية الفورية، بين لنا استحالة توصل أى وسيط فنى لإنجاز عمل يحاكى الحقيقة الكلية، التى تشتمل على الحركة والسكون، الماضى والحاضر، السردى والوصفى.

ولكن هذه النتيجة لم تكبح جماح المبدعين. فالفنانون الحداثيون ابتعدوا عن المشاهد التى تصور الحركة. وكان لظهور آلة التصوير بإمكاناتها الهائلة لاقتناص الحركة الأثر فى توجه الفنانين لابتداع معالجات جديدة للحركة فى أعمالهم التصويرية. كما عمل هؤلاء على إشراك المتلقى فى ابتداع الحركة. فالحركة تتولد بعينيه وهما تجولان فى اللوحة فى أثناء تأملها، وتمزجان بين كافة عناصرها وأبعادها. فالحركة هى وليدة الإدراك وليست احد عناصر اللوحة.

ولم يتخل الفنانون الحداثيون عن محاولة محاكاة الحركة، بل تخلوا أيضا عن محاولة التشخيص نهائيا. فعلى مدى القرون استهدف الشعراء المحاكاة، بينما سعى المصورون إلى تمثيل الواقع. واعتبر نقاد الفن التقليديون طرز التمثيل المختلفة محاولات منهجية للاقتراب من الواقع تطورت مع تطور الزمن، وكأنها نوع من الخبرات المتراكمة للوصول إلى هدف واحد، وهو تمثيل حقيقى للواقع، مثلما ساد الاعتقاد بتقدم المعرفة العلمية نحو حقيقة الوجود وأفضى الرفض التام لتقاليد المحاكاة فى الفنون إلى رفض الماضى برمته. وسعت الحركات الطليعية avont - forde التى ظهرت فى أوائل القرن إلى إحياء حاضر دائم، ويسرى ذلك على التكعيبين، والدادائيين والسورياليين.

فالدادائيون ارادوا التخلص من القيم الجمالية التى زعم النقاد أنها خالدة. ويذهب **جيوم أبولينير** Guil-laieme إلى أن «الفن الحديث - عامة - يرفض معظم الأساليب الفنية التى ابتدعت قديما لإرضاء العين». ١٩٤٩، (ص١٢) أما جماعة الحركة الدوامية Vor-ticists(٣) فجاهدت لتقويض الماضى فى جريدتها الناطقة بلسانها والتى تدعى بلاست Blast وتعنى «الانفجار». وبكسر الأصفاد التى كبلت الفنانين وربطتهم بالماضى، استعان المبدعون بالنماذج البدائية، كما عملوا على مزج طرز فنية متعددة تنتمى إلى ثقافات أخرى فالاكتشافات الجديدة فى الفنون المرئية لم تنشد تطوير أحد الأساليب - دون آخر - للوصول بها إلى القمة، كما كان الحال فى العصور الفنية السالفة، بل عملت الاتجاهات الفنية الجديدة على معالجة الإشكاليات الفنية بتقنيات عدة لإيجاد حلول شتى ويضيف **أبو لينير**:

سعى فن التصوير فى الماضى إلى إمتاع العين، وهو ما زال يتوق لذلك فى الوقت الراهن. ولكن المطلوب من المتذوق هو الاستعداد لنوع مغاير من المتعة تختلف عن التى اعتادها من تامل عناصر الطبيعة. ١٩٤٩، (ص١٥) .

وأيقظ رفض الماضى رغبة عارمة لمعرفة التاريخ.

فالحركة الحداثية تعد حركة تاريخية لأنها علمت مبدعى الفنون المرئية والأدبية النقد الذاتى من منظور تاريخى. فحينما انفصل الحداثيون عن الماضى تسبب ذلك فى مأزق كان عليهم الخروج منه بالنزوع إلى المحاضر. وهناك أمثلة على ذلك فى اعمال **جيمز جويس** James Joyce التى تتزاوج فيها عناصر من ثقافات متعددة، وكذلك فى أناشيد **إزرا باوند** Cantos التى مزجت حقب أدبية متنوعة، وفى لوحات .**بيكاسو** التصويرية التى تعيد تشكيل خصائص ثقافية متباينة. ومن ثم فالحداثيون لم يسعوا للانقطاع التام عن التاريخ ولكنهم تطلعوا إلى إعادة تقييم التراث التاريخى من منظور تتداخل فيه شتى العناصر وتتواشج، لا من منظور يتتبع خطًا تصاعديا يتقدمه أحد العناصر دون الآخر .

تلك الرؤية التاريخية التى طرحت فكرة تداخل الحقب التاريخية وترابط الحضارات، عملت أيضا على عقد الموازنات بين شتى الوسائط الفنية. وأول من بادر بذلك كانت مدرسة موسكو وحلقة براج الألسنية التى أسست علم العلامات والمعروف بالسيميولوجيا لدى **فرناندوى سوسير** (١٩٦٩)، والسيميوطيقا لدى **شارلز ساندرزبيرس** (١٩٥٥). وكان لتلك الدراسات أثر فى تطوير علم دلالات الالفاظ Semantica بعد دراسة العناصر اللغوية كافة من منظور سيميائى. ويطرح ذلك **يان موكاروفسكى** قائلا:

تنفرد السيميوطيقا بالمنظور الذى يفسر للمنظرين استقلالية العمل الفنى، وديناميكيته الاساسية وعليه ، يمكنهم إدراك كيفية تطور الفن تطورا ذاتيا بينما تربطه علاقة جدلية بتطور المجالات الثقافية الأخرى. ١٩٧٦، (ص٨) .

كما تذهب **شتاين** إلى أن الاتجاهات الجديدة فى اللغة والألسنيات قد نشأت عن الحركات الطليعية التى انتشرت قبل الحرب العالمية الأولى. وتضيف أن التوجه السيميائى للطليعين، والتكعيبيين على وجه الخصوص - قد أثار إشكاليات دلالية بمحاولاتهم الدائبة لاستخراج أنماط صرفية جديدة. ١٩٨٢، (ص١٧٧) . فالتكعيبية لم تسع لمحاكاة الحبكة التقليدية للأحداث بل جاهدت لإظهار الأبعاد المراوغة التى ينطوى عليها العمل، وذلك لإعادة تقييم العلاقة بين المفاهيم السائدة والظروف التاريخية للتوصل إلى معان جديدة.

فصار التاريخ نوعا من السرد لأنه تفسير لعالم الموضوعى عبر السيميائى والعمل الفنى ينطوى على واقع تاريخى لأنه يقدم الواقع مفككا لا موحدا كما يبدو الواقع فى ما بعد الحداثة. وقد افضت هذه التجارب المعرفية إلى ترسيخ مفهوم القراءة النصية الشائع فى كتابات الناقد الفرنسى **رولان بارت** Roland Barthes. فالتغيير الذى طرأ على المفاهيم الفنية فى عصر ما بعد الحداثة، هو التحول من فكرة العمل الفنى كعمل منته ومتكامل إلى عمل مازال تحت الإعداد، أى تحول عن اليقين بوجود معرفة أحادية، للتحرى عن كيفية اكتساب المعرفة. فالمقصود بالنصية إذًا هو إشراك القارئ والكاتب، والمتأمل والفنان والناقد والمبدع، والأدبى والمرئى فى أدوار متبادلة قد تنحو فى بعض الأحيان نحو المواجهة.

فالنص لاينطوى على معنى بل يفترض مواجهة بين المتلقى والمبدع. فالفنان هو البادئ للحدث فى النص، وعلى القارئ أو المتأمل المشاركة فى إتمامه. هذا المفهوم للعمل الفنى يتعارض والمفاهيم البرجوازية فى العصر الكلاسيكى التى رفضت المرجعية التاريخية للأدب. ويحاجّ **بارت** بأن المفهوم الكلاسيكى الغربى كان يعامل المعنى كسلعة تقايض. ويتماشى ذلك المفهوم الكلاسيكى مع الاتجاه الألسنى العقلانى الذى اعتبر اللغة آلة قد تبلغ أقصى درجات الشفافية والحياء ١٩٨٨أ (ص. ١٤٤) .

وساد الاعتقاد فى أحادية معنى النص. أما فى ما بعد الحداثة فقد اعتبر النص فضاء متعدد الأبعاد ١٩٨٨ (ب، ص١٥٦) ، ويغمر النفوس بالسعادة bliss ١٩٧٦، (ص١٤) . وميز **بارت** بين النص الذى يثير المتعة pleasure وذلك الذى يغمر قارئه بالسعادة. فالنص الممتع نص: «يصيب القارئ بالرضاء، يملؤه، ويشعره بالاكتفاء، فهو نص يساير الثقافة المحيطة ولايحيد عنها، فهو ممارسة القراءة التى تجلب الراحة». بينما النص الذى يغمر بالسعادة يصيب القارئ بحالة من الضياع، «فهو نص مثير للقلق، ويزلزل كافة المعتقدات التاريخية والثقافية والنفسية التى نشأ عليها القارئ حتى أن ذوقه العام، وقيمه وذكرياته التى ترسخت بموازاة اللغة التى اكتسبها؛ كلها تتأزم.

فالسعادة ليست مجرد متعه تتحقق عند إشباع الذوق فالسعادة تتطلب معرفة مكتسبة بالجهد الذاتى، تلازمها الرغبة فى التعرف على الاختلاف لا السعى نحو التماثل، مما ينوه بقدرة الذات على كسر أصفادها المعوقة لإعادة تشكيل حضورها عن وعى وبإدراك القارئ للطبيعة التعسفية التى صيغت بها النظم، يتسنى له إعادة تقدير الأمور المتعلقة بذاته والعالم، لتتكشف له لامركزية النسق العام الذى تقولبت الرؤية البرجوازية للعالم بموجبه ١٩٧٦، (ص١٤) .

فباكتشاف النظم الأحادية التى كان النص ينبنى عليها، يتسنى للقارئ تفكيك عمليات التطبيع الثقافى

التى فرضها النظام المهيمن. أى أن النص ليس مجرد حقل للاكتشاف ولكنه نشاط يمارس لصالحة العناصر التى تم الفصل بينها، الا وهى العقل والجسد والذات الموضوع. ويشكل النص أيضا، فضاء تلتقى فيه الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، وفعلا الكتابة والقراءة دون تمييز بينهما ويذهب بارت فى مقاله «وفاة المؤلف» أن «الكاتب لم يعد الذى يكتب لهدف يرمى إليه ولكنه يكتب من أجل الكتابة» ١٩٨٨، ب، (ص١٥٤) . وأقصى ما يتميز به الكاتب هو كونه أول من يشهد النشاط الكتابى، والقراء مدعوون لمشاطرته النص. ويغدو النص مجالا يتيح للكاتب والقارئ، مراجعة ذاتيهما فالكتابة «نشاط تشكيلى يتولد عن السطح» - أى سطح النص. ١٩٨٥، (ص١٨٢) . فالكتابة بمثابة نقوش تصويرية ولا اختلاف بين قلم الكاتب وريشة المصور فى هذا المجال فالوسائط المستخدمة من قبل الكاتب أو المصور لاتغدو هدفا منشودا بل مادة قائمة لذاتها، يمنحها الفنان الفرصة كى «تطفو على السطح لتفصح عن جوهرها» ١٩٨٥، (ص١٧٨) .

وأوجد الناقد الامريكى **جيروم كلينكويتز** Je-rome KlinKowietz تشابها بين نظرية **بارت** للكتابة ونظرية **هارولد روزنبرج** Rosenberg فى التصوير الحركى Action painting الذى يفرز مفهوم إنتاجية العمل لاكفاءته التمثيلية. فيذهب **روزنبرج** إلى أن:

الجديد فى التصوير الحركى هو رفضه تمثيل الواقع، والاستعاضة عن ذلك باستخدام الفنان الحركة الجسدية فى أثناء التصوير. فتغدو الحركة على اللوحة تجسيدا لحضورها. وينجح تاثيرها لأن الحركة تترجم المشاعر النفسية على سطح اللوحة ، مما يفضى إلى تولد العديد من العلامات. والأثر الذى تتركه تلك العلامات يصعب التعرف على مصدره أو خصائصه على وجه التحديد. ١٩٨٨، (ص١٥٨) .

فالفن الحركى لايتمثل بالعلامات أو بالممارسات الخاصة بالحضارات أو التقاليد الفنية السالفة. ولكن حضور فعل التصوير هو الحقيقة الروحية المطلوبة ولاشىء آخر . وتتلاقى تلك المفاهيم للنص المرئى وتناول **رولان بارت** للنص الأدبى. ففى أثناء حديثه عن أعمال الفنان **سى تومبلى** Cy Twonbly قال:

قد يتنوع الخط فيغدو مطواعا، أو خفيفا أو مترددا، ولكنه فى كافة احواله يحتوى على قوى وينبئ بمسار. فهو من ثم جهد مبذول energon - جهد نتبين مدى استنزافه لقوته فى أثناء القراءة. فالخط هو الحركة المرئية. ١٩٧٥، (ص١٧٠) .

ويرى **بارت** فى أعمال **تومبلى** خصائص شبيهة بالكتابة أو فن الخط Calligraphy. ويضيف، أن هذا

الفن يكشف جوهر الكتابة الذى لايتحدد بشكل أو عرف ولكنه إيماءة موحية festure (ص١٥٨). ويغدو النص المرئى شكلا من أشكال الهيروغليفية، حيث تتكاثر العلامات فى معالجاته، ليتدافع منها سيل منهمر من الدلالات التى تنبض عبر النسيج النصى. وتقترح مارى آن كوز Mary Ann Caws - الناقدة الأمريكية، كلمة أخرى مهجنة تصف بها النسيج النصِّى، وهى كلمة textural التى تجمع كلمتى text - أى نص - وtexture أى نسيج - فى كلمة واحدة. وترى أن النسيج النصى يحث القارئ أو المتلقى على مشاركة الكاتب أو المصور فى تشكيل النص. لذا فالعوائق النصية المتمثلة فى خشونة ملمس السطح أو تحرير الأشكال تنشط فاعلية النص لأنها تتطلب من المتلقى بذل جهد مضاعف لقراءته. ١٩٨١، (ص١٠) . ويفضى ذلك إلى أن كل نص، مرئيا كان أم أدبيا، يشرك المتلقى فى تفسير نسيجه. فقراءة نسيج النص تدفع القارئ إلى حالة من الصيرورة الدائمة.

وتناول النص باعتباره أداة لتفرغ الدلالات يعد حركة واقعية لاتتقيد بالتمثيل أو المحاكاة. والواقعية - فى هذا الصدد - تنشأ عن حركة المصور أو كتابة المؤلف. وذلك يصرف اهتمامنا عن الأصول التاريخية، أو التقاليد الثقافية، تلك الأساطير التى تزعم الواقعية. فالموقف التاريخى لايتأكد سوى بدحض تلك الأساطير التى اكتسبت صفة الطبيعة. ويرى روزنبرج فى الفن الحركى معالجة فنية لتعرية كافة البنى الفوقية وزلزلتها. فالفن الحركى قد حول اللوحة إلى ميدان تتولد فيه الأحداث ١٩٨٥، (ص٤١) .

وكأن النصية فى الفن والأدب قد أوضحت لنا الطابع النصى للوجود بشكل عام فالعالم ما هو سوى نص مكتوب تتأسس قواعده على منظومة من العلامات، تتطابق فيها الكلمة والصورة معا وكأن الحركة النصية هى إحياء للهيروغليفية، وعودة للتوحيد بين الكلمة والصورة، الروح والجسد، بعد فصلهما فى العصور السالفة، مما ترتب عليه فصل الذات عن الموضوع، والتمييز بين الناقد والمبدع، أى الإصرار على وجود قوى مهيمنة، وأخرى مهمشة.

وقد تبدو النصِّية للبعض حركة لا تاريخية، وهو الاتهام الموجه إلى ما بعد الحداثة بشكل عام. ولكن خلاصة القول - ردا على ذلك الاتهام - هو أنه إذا كانت هناك ثمة علاقة بين الفن والتاريخ، فهى لاتنشأ عن التمثيل الواقعى له، بل على العكس فالنصية تدحض كافة تلك المزاعم. فالنص قد غدا الفضاء الذى يقع فيه الحدث التاريخى - أى أن النصية (عملية إبداع النص وقراءته) تسمح للمبدع والمتلقى بإنتاج الحدث التاريخى عبر اشتراكهما معا فى تشكيله، مما يسمح بالتواجد داخل حركة التاريخ. كما أن النصية تتيح للمبدع

والمتلقى تجاوز التاريخ بمعناه الضيق (أى التاريخ الذى تفرضه المسلمات والمطلقات). فالنصية تبرز التجاور بين الثنائيات المتباينة وتعمل على تفكيك المسلمات وإن كانت النصية هى تجربة ثورية تقوض النظام الجمالى الصارم الذى أسسته الكلاسيكية، فهى لا تذهب إلى حد تمجيد التجربة الحياتية محولة إياها إلى نموذج يحتذى لذاته. فالقراءة النصية أتاحت قياس الشيء بنقيضه لا لتفضيل أحد الأقطاب على الآخر، بل للتعرف على سمات جديدة لاتظهر سوى بتجاورهما فالقدرة على مجاورة النقائض قد أضفت على الحياة بتنوعها مفهوما جماليا - فصارت الحياة تمدنا بالجمال، ولم يغد الجمال شيئا يفرض من علٍ. ومثلما يتشكل الجمالى بقراءة نص الحياة، يعامل التاريخ كنص يتعاون المبدع والمتلقى فى صياغته. تلك الرؤية النصية تتيح للمبدع والمتلقى المشاركة فى إعادة صياغة التاريخ لإعادة تشكيل عناصر الحياة، فى محاولة مستمرة لاستشفاف الجمالى ومعايشته دون محاولة لتحديده بتعريفات مطلقة.

الهوامش

(١) راجت مؤخرا الدراسات البينية بين الأدب وفن التصوير، حيث عقدت عدة مؤتمرات حول هذا المحور، منها على سبيل المثال، مؤتمر جامعة كولومبيا الذي عقد عام ١٩٨٦ حول «محاكاة اللوحة التصويرية فى الشعر» (Erphrasis) ومؤتمر آخر عن «الكلمة والصورة» عقد فى أمستردام عام ١٩٨٦. كما أصدرت المجلات الأدبية أعدادا خاصة لدراسة الموازنات بين الكلمة والصورة المرئية مثل مجلة New Literary History (١٩٧٧)ومجلة Poetics Today (١٩٨٩). وهناك أيضا مجلات متخصصة فى مثل هذه الدراسات البينية مثل Semiotica التى بدأت عام ١٩٦٨ وMosaic التى ظهرت فى ١٩٦٨، بينما صدر أول عدد من مجلة October عام ١٩٧٧. وفى الثمانينيات ظهرت مجلتا.

Ward and Jmage و (١٩٨٣) Represent ations

(١٩٨٥).

(٢) أول من استخدم ذلك التعريف كان سيمونيدس، كما ورد عن بلوكارخ فى كتابه De Slaria Atheniensium. انظر مارتن كمب، ١٩٨٩. ص٢٨١.

(٣) حركة الدرامية voiticists هى حركة أدبية إنجليزية تزعمها المصور والكاتب البريطانى وندم لويس Wgnelham Lewis ومن أهم دعاتها إزرا باوند، وكانت تعارض النزعة الطبيعية والانطباعية السائدة آنذاك. فقد ذهب باوند بأن الشعر يتألف من صور تعد بمثابة دوامات دوارة تنطلق منها الأفكار وتندفع إليها.

المراجع

Works Cited

Apollinaire, Guillaume. The Cubist Painters, 1913. trans. Lionel Abel.
N. Y.: Wittenborn, schultz Inc. 1949.

Bal, Mieke."De - disciplining the Eye". Critical Inquiry 16.3 (spring) 1990: 506 - 31

Barthes, Roland. Writing Degree zero Trans, Annette Lavers. Preface: Suzan Sontag. N.Y.: The Noonday press, 1968.

.... The pleaure of the Text. Trans. Richard Miller. London Ionaihan Cape, 1976.

.... The Responsibility of Forms: Critical Essays on Music Art and Representation. Trans. Richaed Howard. N. Y.: Hill &Wang, 1985.

.... "Scienes versus Literture" Twentieth Century Literary Theory. Ed. K. M. Newton. London: Macmillan, 1988a, pp. 140 - 44.

.... "The Death of the Author, Twentieth Century Literay Theory. Ed. K. M. Newton. London: Macmillan, 1988, pp. 154 - 58.

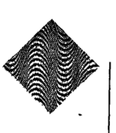
Cardinal, Roger. Figures of Reality: A perspective on the poetic Imagination. London: Croom Helm, 1981.

Caws Mary Ann. The Eye in the Text: Essays on Perception Mannerist to Modern. princeton N. J.: Ptinceton Up, 1981.

Dryden, John. Essays. Ed. W. P. Ker, N. Y.: Russell& Russell, 1961, Vol. II: 115 - 53.



محمود نسيم



هذيان ثنائى

كيف أعطيك وصفا لصحوِ الروائح فى الروح
او لبلادٍ مُشكّلةٍ، كالقصيدةِ، من لغةٍ وأباطيلَ
كيف أمارسُ موهبتى فى التخيلِ من غير ذاكرةٍ
وأتابعُ نومى، وجسمى على غير صورتهِ
يطلبُ امرأةً
بإثارةِ رائحةٍ، وابتعاثِ الطنين

دائراً فى دوام النهاياتِ
ألصقتُ وجهى على جسدى المتكرِّرِ
تابعتُ أغنيةً وخناقةَ زوجين منفصلينِ
تخيَّرتُ مقهى على شارعٍ جانبىّ
وتشبَّهتُ بالميتين لأبدو بأخيلةِ الناسِ أصفى
وأبقى بقايا من الغيبِ والرغباتِ

والمدينةُ، تلكِ الهنيهاتِ

تلتمسُ الأبديةَ فيما تبقى من الضوءِ والفضلات
وأنت تقومين متعبةً لمجامعةِ الزوج والعمل المَنزلىِّ،
وتنتظرين العلاوة، والأربعين، وميلادَ طفلٍ جديد
● تُجيد التوازنَ والموقف الوسطىَّ، لماذا انفصلنا؟
- سأحتاجُ نصفَ الحقيقة حتى أبرِّرَ نفسى
● أريدُ من السوقِ خبزاً وأرزاً، ولا تنسَ بزّازةَ الطفلِ
- لا استطيعُ تجاوز معرفتى، فأكررُ معصيتى
وأجمَّعُ مقتنياتى على الراحتين
● طلبتُ نقوداً إضافيةً، هل نسيت؟
اتعلمُ، هذا الصباح، كتبتُ مذكرةً للمدير بحقى
كمرضعةٍ فى العلاوةِ والانصرافِ المبكرِ،
- لستُ منَ الطير،
كيف أحسُّ التداخلَ بين الطبيعةِ واللهِ
● نظفْ ملابسكَ الداخليةَ
- لا بأسَ، يكفى ملاكٌ وموعظةٌ
لأكون مسيحاً يهشُّ الذبابَ عن الوجهِ والكلماتِ
ويسألُ مُستضحكاً عن أبيهِ
ويخرجُ بعد العشاء الأخير إلى الصلب، مُلتبساً والشبيه
● لماذا يعاودنى الانقطاعُ المفاجىء، والهذيانُ
- بماذا تُحسين؟
● بالحبِّ والغثيان
- بداياتُ حمل؟
● معدتى مُتقيحةٌ

ليس صمتُ المكان، بل الليلُ مستغرقٌ فى الخطايا الصغيرةِ
يرغو الظلامُ الرخامىُّ فى شهواتٍ مموهةٍ
تتماهى طيورٌ مُسوّمةٌ وزواحفُ فى رقعتى الجسديةِ
وامرأةٌ فى الصباحِ المبكر تأتى بمنفضةٍ وغوايةٍ هاويةٍ

وتنامُ بشهوتها الخام، ضاويةً، فى ارتعاش
ورمادُ الأجنّةِ فوق الفراش

هكذا - بانسيابيةٍ وهزائمَ عاديةٍ
ينتهى العالمُ الآن
ضوءُ نوافذَ خلفيةٍ يتراخى على قطةٍ فى الممرِّ
سماءٌ إضافيةٌ، وملائكةٌ يهبطون بأقنعةٍ ومساحيقَ
ريحٌ تُدوِّمُ أتربةً وروائحَ أطعمةٍ
ورنَّةُ البابِ، سيدةٌ تتهجّى لطفلتها الأبجديةَ
أدخنةٌ متصاعدةٌ من نراجيل مقهى، أزيزُ الذبابِ
وأنت تصفّين فوق الرفوفِ الجريدةَ والانفعالَ الأخيرْ

لا بقايا - فقط هو نشعُ الحواسِ على ورقٍ ومقاعد
أو هبوُ أخيلةٍ فى الزوايا
ونزُّ سوائلَ رمليةٍ فى السريرْ

● لا بقايا سوى رغبتى فى الكلام
- نفضُّ العلاقةَ أم نكتفى بيقين الحطام
● نجرِّبُ فوضى التلامسِ فى نشواتِ الظلام
- كأنى أحبُّكِ!
● خمسُ دقائق أخرى، وأبدو طبيعيةً فى اختناقِ العناق
- كأنى أريدك!
● تملكُ تجربةً فى انتحالِ أحاسيسَ جاهزةٍ، واصطناع الحيادْ
- كأنى أرى الكائنات الدقيقةَ تنحلُّ فى غرفتى لعناصر أولى
كأنى تملكتُ فى برهةٍ طاقة السريان الأحادىِّ
حتى تشيأتُ منتهيا فى أجيج الجمادْ

والقبورُ حقولُ مرايا، فكيف يُثبِّتُ موتاه فى لقطاتٍ جماعيةٍ
ويصبُّ خلاياه بين الغواياتِ والغيمِ
ينغلُّ فى صبواتٍ وجوديةٍ

يستعيرُ الرموزَ القديمةَ للحيوانِ المحرَّمِ والنارِ
حتى يُركبَ بعض المجازاتِ
أو كي يُجرِّبَ فوضى الكتابةِ باللغةِ المستعارةِ
يستعرض الصورَ العائليةَ مسترخياً، ويفكُّ عالمه البصريَّ
لماذا التذاذك هذا المساء بعرض تواريخَ شخصيةٍ
ـ سيجاوبُ فى ليلةِ القمريِّ غناءَ الذئاب
● سأتابعُ هذا المسلسلَ ثم أعدُّ العشاء
ـ وتمضى الحكاياتُ.. تنهضُ عذراءُ من نومها مُتطيبةً
وتُغطيه بالتوتِ والثمراتِ
وتحمله البجعاتُ بسابعِ أيامه
ثم يتركنه بين سكرى وعُبَّاد شمسٍ
وتحكى له أمهُ:
كان فى الغابةِ الحجريةِ ساحرةٌ
استدلَّت عليك بخصلة شعرْ
وسمتكَ ومسَّتكَ بالريشةِ الذهبيةِ
أبقتكَ فى الحجرِ الحيِّ حتى تغشَّاكَ غرقىً وطيرٌ
وأتتك الملائكُ والرّوحُ فيها، وأخرجن منك الحصى واليقين
ـ هل سمعت عن الغرفةِ الأربعين؟
● سئمتُ تلاصقَ جسمينِ منفصلينِ
ثنائيةَ الصمتِ والاختلاجَ الوحيدْ
ـ لا تحكِّي البثورَ على بشرةِ الوجه، حتى يجف الصديدْ
● سأديرُ شريط المسجِّلِ حتى أنام
ـ والمسلسلُ؟..
● أحتاجُ معجزة وحبوباً مُهدئةً
ـ دائما فى نهايةِ لعبتنا:
الكلامُ، بقايا الطّعام، تناثرُ محتوياتِ المكان
الشجارُ، التعانقُ فى شهوةٍ متقطعةٍ، الصداعْ
....
ويحلُّ القناعْ..

صبری حافظ

«الغبار»
أو إقامة الشاعر الجديد بين لغة الجسد وحتمية الموت

مع أن الشاعر عبد المنعم رمضان من أكثر شعراء جيله موهبة، ومن أشدهم وعيا بطبيعة تجربته الشعرية وحرصا على تجويدها، إلا أنه كان من أقلهم حرصا على جمع شعره فى دواوين. فبينما أصدر معظم زملائه من شعراء السبعينيات أكثر من ديوان شعرى، لم يصدر عبد المنعم رمضان ديوانه الأول إلا الآن. صحيح انه اصدر ضمن كراسات «أصوات» الأولى ديوانا صغيرا بعنوان (الحلم ظل الوقت... الحلم ظل المسافة) عام ١٩٨٠ لكن هذا الكراس الصغير والمبشر بلاشك كان اقرب إلى المشاركة فى مظاهرة «أصوات» الأولى منه إلى تقديم الشاعر لنفسه بالطريقة التى يرتضيها. وقد ظل عبد المنعم رمضان يكتب وينشر طوال هذه المدة غير القصيرة بالنسبة للشاعر وللشعر معا، ولكنه لم ينشر ديوانا بالرغم مما اثارته قصائده من اهتمام وجدل، إلا الآن حيث ظهر ديوانه (الغبار: أو إقامة الشاعر فوق الأرض) ١٩٩٤، وكأنما كان الشاعر يحتشد لهذا الديوان الأول الذى يريد له أن يترك أثرا واضحا، أو يتحسب مخاطر جمع قصائده معا وهو الذى يعى فداحة الشعر ومسئوليته. أو انه كان يريد ان يتيقن من ثبات تجربته واكتمالها قبل أن يطلع بها على القراء فى صورة ديوان، حتى إذا اطمأن إلى صلابة انجازه دفع بديوانه الأول للنشر، بل دفع بديوانين معا للنشر، لانه ما أن صدر ديوانه (الغبار) فى القاهرة قبل شهور حتى أعلنت دار الآداب عن اعتزامها إصدار ديوان آخر له فى الوقت نفسه.

ويقدم (الغبار) ملامح تجربة شعرية على درجة كبيرة من النضج فى أدواتها ومن التماسك فى رؤاها

ومنطلقات تعبيرها. وهى تجربة تعلن منذ عنوان الديوان المغاير للعناوين التقليدية رغبتها فى تأسيس كتابة شعرية جديدة لاتعتبر الشاعر صوت القبيلة، ولاتدعى له القدرة على تغيير العالم أو حتى تفسيره، وإنما تعتبر إقامته فوق الأرض نوعا من (الغبار) الذى لاغبار عليه. و«الغبار» هنا، وهو غير التراب، استعارة مصرية خالصة نعرف جميعا مدى تغلغله فى كل مناحى الحياة فيها، يحط فوق الأشياء فيلفها بترابه السافى ويغطيها ولكنه لايطمس ملامحها ولايغير شكلها، وهو خفيف هش لاوزن له تقريبا، ولكن اصراره ومثابرته ومداومته على غزو الأشياء وانتهاك نصاعتها فى عناد لامثيل له تجعل له ثقل الرصاص وفداحة الوجود، والغبار من مادة مغايرة لكل مايلفه بالرغم من أنه يأخذ شكل الأشياء التى يحط عليها، ولكنه لاينوب عنها، ولا يدعى تمثيلها، ويعى مغايرته لها من حيث طبيعته ومكوناته، كما تعى القصيدة أنها مصاغة من الكلمات بينما العالم مصنوع من المادة. هذا الغبار هو المعادل فى عنوان الديوان لإقامة الشاعر فوق الأرض، وليس للشاعر نفسه، وإن كان فيه شىء من طبيعة الشعر عنده.

ويطرح هذا الشعر التجربة الخاصة فى حميميتها وتفاصيلها الحسية والشخصية الدقيقة فى مقابل تجربة الشعر السابق العامة فى ايديولوجيتها وأبعادها القومية أو الوطنية العريضة. لايجد فى التغنى بالهموم العامة شيئا من الشعر، بل إنه يسخر من الشاعر الذى ينتهج الغنائية ذاتها منطلقا للتعامل مع الشعر ومع العالم منذ قصيدة الديوان الأولى «الحفل» التى يؤسس فيها ملامح تلك المغايرة منذ تساؤل البداية الاستهلالى المركب،

وسنتريث عند هذه القصيدة بشىء من التفصيل لنتعرف على مغايرة التجربة الشعرية عنده للمألوف من ناحية، ولندلف من ناحية أخرى إلى عالم الديوان عبر القصيدة المفتتح التى شاء الشاعر أن يصدر بها عمله، وأن يجعلها مدخل القارئ إلى هذا العمل. وتبدأ القصيدة بذلك التساؤل الثلاثى المركب:

كيف نمضى إلى الحفل

كيف نغنى معا فى الطريق

وكيف نشاهد ظل البيوت

يموت على الأرض

هذه الأسئلة الاستهلالية تتناول مجموعة من المداخل العامة إلى جوهر هذا الشعر الجديد، إذ تكشف عن ضرورة التعرف على طبيعة الطريق «كيف نسير إلى الحفل» وعلى أساليب السير إلى الحفل أو بالأحرى إلى العالم الذى يدخلنا فيه، وعلى نبرة الصوت الذى سيغنى به الشاعر لهذا الحفل وفى الطريق إليه «كيف نغنى معا فى الطريق» وهى نبرة تستعيض بضمير المتكلم الجمع عن ضمير المخاطب الذى فضله الشاعر القديم منذ «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل» وحتى «عيناك غابتا نخيل ساعة السحر». وضمير المخاطب الجمع هنا ليس تعبيرا عن النحن الجماعية كما قد نتوهم منه، ولكنه تعبير عن الذات الفردية فى استغراقها فى علاقتها بذات فردية أخرى، تغنى معها أغنية سنعرف مزيدا من ملامحها وتفاصيلها كلما أمعنا فى القراءة أو دخلنا فى التجربة. وتكشف لنا هذه الأسئلة الاستهلالية كذلك منطق الرؤية «وكيف نشاهد ظل البيوت يموت على الأرض» فى تأكيد

على زمنية الصورة الشعرية الجديدة التى تدخل بعد وجود الأشياء فى الزمن فى حسابها قبل الأشياء نفسها. لأنه لايهتم بمشاهدة البيوت نفسها بقدر مايراقب موت ظلها على الأرض، أى مرور الزمن عليها، وتغيرها به وفيه. فالتغير والاهتمام ببعد الزمن فى العالم من الأمور المهمة فى هذا الشعر الجديد الذى يعبر عن عالم فقد رواسيه القيمية أو الأيديولوجية القديمة، وبدأ يبحث عن رواسي جديدة، يؤسس عبرها الكلمات والمفردات والصور من جديد وعلى قواعد راسخة. ومن هنا فإنه يسخر من الأسس القديمة التى كانت تنهض على قدر من المبالغات التى تبدو له تبسيطاتها القديمة جوفاء ولامعنى لها، فلا تثير لديه إلا الرثاء:

ماذا يكون إذا اضطربت عربات الضيوف

وأوشك أن يدخل الناس أرحامهم

أن يشوب عواطفهم

مسحة من غنائية

فتصير الكوارث أغنى من الموت

يصبح شكل الفؤاد كبالونة

ينفخ الشعراء فتكبر

يمتنع الشعراء فتنحل هيأتها

هذه الطريقة القديمة فى التعامل مع الشعر والعالم، وربط أحدهما بالآخر بهذا الرباط الشرطى أو الآلى الذى تفترض مبالغاته السقيمة أن الكوارث أقسى من الموت، والذى تختلط فيه الأمور فى ضباب الغنائية العاطفية التى تحيل الفؤاد إلى بالونة ينفخ فيها الشعراء فتكبر أو يمتنعون عن النفخ فتنحل هيأتها يطرحها الشاعر فى مقابل الطريقة الجديدة فى التعامل مع المحسوسات وتأسيس دلالاتها من جديد. طريقة التريث لدى الجزئيات وتحسسها وتأملها لتأسيس أبجدية الحواس مقابل أبجديةالألفاظ والمفاهيم العاطفية القديمة:

نحن نعرف أن الطريقة

أن نكترى حافظا

كلما أوشكت روحنا أن تنام على درج الجسم

لذنا به

فاستراحت

وعاودت الجسم رائحة الذوبان

فبدلا من الشاعر المليئ حزنا لكآبة العالم، أو الذى يتغنى بإنجازات شعبه، أو الذى يحكى تجربته للآخرين نجد شاعرا مشغولا بتفاصيل لذته الحسية، فرحا بلحظات التحقق القصيرة التى يقتنصها مع حبيبته. فالقصيدة تقدم لنا رجلا وامرأة فى طريقهما إلى الحفل، يعرفان أن مواجهة العالم والدخول فيه قدر لم يختاراه، وإنما فرض عليهما إلى حد كبير:

فنحن إذن ذاهبان إلى الحفل

لم يدع الأصدقاء لنا فرصة

أن نداورهم

بل ويدركان أن ثمة درجة من العداء المضمر الذى يواجههما به هذا العالم المرائى الذى يريد أن يفرض قيمه وأخلاقياته عليهما، ولكنهما يرفضانها. فهما

سعيدان بشقاوتهما، وبما يخفيانه بينهما من اجتراح للمحرمات. لأن أحد هموم القصيدة الجديدة هي هتك هذه المحرمات والولوج إلى مراتع أسرار اللذة الحسية، والتعبير عما لايصح التصريح به في العلن، وقد أحالت القصيدة جرأتهما شعرا يزري بكل أشكال النفاق الاجتماعي:

والنساء اللواتي اغتبطن

لمرآك في ساحة العرس

لم يغتبطن كثيرا

لما يتخيلنه

حين يخجل مصباح حجرتنا

فيلملم أضواءه

ويصر على النوم منفردا

النساء الخبيثات

يعرفن أني أقبل شعرك كي يتفكك

أني أقبل جسمك كي يتفكك

أني ساجمع هذي الشظايا

والحميا

بسوائل نازلة من ثقوبي

تلك التي تتوزع في الفم

ترسب في منتهى البطن

تخرج عند التقاء الغريمين

حينئذ سوف ترتعشين

وتبتهجين

تنالين رائحة الرب

وهو هنا رب اللذة الحسية التي تطرحها القصيدة في مقابل التجربة الشعرية القديمة، وتكشف عن تألقها الجسدي الصادم، وتعبر عنها بجراة وشاعرية غير مسبوقة في الشعر المصري الحديث اللهم إلا في اشعار السيرياليين المهمشة أو في قصائد **عبد الحميد الديب ونجيب سرور** المقموعة. وهذه الجراة التعبيرية هي التي تتطلب من الشاعر أن يتخلى عن اللغة العاطفية القديمة التي لا يني الشاعر يكرر قطيعته معها أكثر من مرة وبأكثر من أسلوب، بل ولايتورع عن التصريح بزرايته لها واحتقاره لها في تأكيد لحدة القطيعة وإغلاق لأبواب العودة إليها:

نستعين على اليأس

بالشعراء القدامى

نكون وحيدين في الليل

ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين في الليل

نملأ كل الشقوق بآهاتنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفية

جنب الجدار

ونكشف سوأتها

ونبول

وفى مقابل هذه اللغة المرفوضة يطرح الشاعر اللقاء الليلى الحميمى مع الحبيبة الذى تتبلور به أبجدية اللغة الحسية الجديدة من ناحية أخرى. وهى لغة قد تكون مبهمة لاتفصح، وقد تكون مجرد مجموعة من الآهات، ولكنها لغة حقيقية وقادرة على ملء كل الشقوق: شقوق الجسد وشقوق العالم، وعلى تكوين معزوفتها الجميلة أو «أوركسترا الوجد» كما يقول:

نحن معا سنكون أوركسترا الوجد

ينقصنا عازف واحد

وجديد

فهل نطمع الآن

أن نتكاثر فوق الطريق

وأن نرث الأرض

أن نعتلى سفحها

وترابها

والذى لم تكنه

فأنفخ فيك من الروح

ماقد يراه المحبون

منزلة

تحتها نستطيب الإقامة

بهذه الأبيات تكتمل الدورة الأولى فى القصيدة وهى دورة الحياة ومعاندة مواضعاتها البالية القديمة وتأسيس أبجدية الحواس التى تتخلق بها الحياة الجديدة. وتبدأ دورة جديدة أخرى تستهدف تأكيد دائرية البنية وتكراريتها من ناحية، وتكاملها من خلال ثنائية متناقضاتها أو متعارضاتها من ناحية أخرى. فى هذه الدورة الجديدة تستحيل أسئلة الاستهلال فى الدورة السابقة إلى أجوبة فيها قدر من التصميم، فبدلا من صيغة «كيف نمضى إلى الحفل» الاستفهامية نسمع نبرة توكيدية مغايرة تهتف بشئ من الإصرار:

نحن سنمضى الى الحفل

سوف نحاول ماقد بدأناه

نحلم أن نتباطأ

أذكر أن أبى سوف يسبقنى

وهى دورة تتعامل مع البعد التاريخى للتجربة التى أسست الدورة الأولى بعدها الحسى أو الجسدى. وتنطلق من تذكر الأسلاف الذين ساروا على نفس الدرب ومضوا إلى نفس الحفل. ومن يقين بحتمية الرحلة ونهايتها التى لامفر منها. والشاعر يختار لفظ مضى بدلا من ذهب من البداية لأن المضى هنا ومايتصل به من ظلال الماضى والديمومة هو الفعل المناسب الذى تكشف لنا الدورة الثانية فى القصيدة عن أهمية إيحاءاته الراهنة من الوهلة الأولى. فهذه الدورة الجديدة تتعامل مع الموت الحتمى الوشيك الذى قدمت لنا الدورة الأولى نقيضه وهو الاحتفال بأعراس الحياة الحسية، ويتدفق خصوبتها فى شرايين النحن الفردية التى تسعى لاكتشاف العالم بطريقتها المختلفة. فهذا الأب الذى يذكر أنه سوف يسبقه إلى الموت كما سبقه إلى الحياة هو الذى يحيل الحفل إلى استعارة لتجربة الحياة نفسها والتى لاتكتسب

معناها الحقيقي كحياة بدون هذا البعد الحتمي والميتافيزيقي. لأن الأب هنا تجسيد لدورة الحياة السابقة التي ينوء جسده النحيل تحت وقع أعوامها السبعين، ولذلك فإنه يعرف أن حظه من مباهج الحياة قد انقضى، فالحياة قصيرة، تتجلى فداحة قصرها في أن كل تألق لها لايذكره فقط بنهايته الوشيكة، بل يدفعه نحوها:

هو الآن يعرف

أن المباهج

والوشوشات

ورائحة الفل

والقبلات التي تتدحرج في الليل

سوف تدحرجه

باتجاه المكان الذي فيه يصدع

يعرف صوت الرفاق الذين مضوا قبله

ويكاد يصافحهم

ويكاد يبش لهم

هذا اليقين بجدل الحياة والموت، هو الذي يكسب الدورة الجديدة أهميتها، بل وضرورتها لتخليص الدورة الأولى في القصيدة من أي وهم بغنائية قديمة، فما قدمته القصيدة في الرحلة صوب الحفل بدورتها الأولى ليس تغنيا بعشق حبيبين، ولكنه وجه من وجوه هذا الجدل الدائم بين الحياة والموت. لأن الحياة في الدورة الأولى هي التي تقودنا للموت في الدورة الثانية التي لا كمال لمعنى الدورة الأولى دونها. وهو جدل ينطوي على وعي الابن بأن طقس قتل الأب الرمزي ضروري لتأكيد الذات ولاكتشاف مفردات لغة الحياة القاسية الشيقة معا، والتي يختتم بها قصيدته أو رحلته إلى الحفل في نهاية القصيدة. لكن قبل الحديث عن هذه الخاتمة المهمة علينا الالتفات إلى المقابلة بين جدل الموت والحياة في تذكره للأب واستمرار الحياة في تأملاته عن الأم. لأن الطقس نفسه ليس ضروريا مع الأم التي تمد القصيدة حبل الحياة بينها وبين الأحفاد، فمع أن الأم قد استعدت لتصحب الأب في تدحرجه نحو النهاية الوشيكة، وقد نحل جسمها هي الأخرى وصار كهوفا من الجلد والعظم، تسكن فيها الدماء القديمة والذكريات فإنها:

ترتج حين تشاهد أحفادها

يشربون الفضاء بلون الجموع

ولاتدعي قابليتها للمكوث طويلا

ولكنهم لم يشاءوا لها أن تمر

استجابوا لرغبتها في الوقوف لدى الباب

حتى ترى النور

والشمعدانات

تسمع ضحكتهم حين يقتربون من البهو

تعرفهم

في تعلق الأحفاد بالجدة ومنعها من المضي نوع من تشبث النبتة الغضة بجذورها، وهو وعي يماثله وعي الجدة التي لاتدعي قابليتها للمكوث طويلا فقد انتهى دورها، وأخذت حظها من الحياة، بالرغم من تعثر هذا

الحظ. واستعدادها لتصحب الأب في رحلته نحو النهاية. بينما يواصل الابن مع حبيبته المضي صوب الحفل:

إنه الحفل

نحن معا ذاهبان

ولكننا نتباطأ

نحلم أن نستظل بكل السحاب

وأن نصل الحفل مبتهجين

بأنا فرغنا من الأرض

وارتضت الروح أن تتبدد

تصبح أجنحة للطيور التي لاتعود

وحتى تصبح الروح أجنحة للطيور التي لاتعود فإن الابن يحرق في طريق الرحلة مواريثه، ويربط عملية حرق هذه المواريث كلها بعملية استكشاف أبجدية الجسد مع حبيبته، وتأسيس الأشياء والمفردات من جديد:

إننا ذاهبان

معي كتبي

سوف أحرق في كل أرض

أجاورها

بضعة

لأرى كيف صارت تقاويم جسمك

كيف استقر الزمان به

فإذا نفدت كلها

سنكون اقتربنا من الحفل

وانصرفت ريحنا

هكذا

هكذا

فحرق الكتب بما تنطوي عليه من حكمة قديمة ومفردات قديمة يرتبط في نهاية القصيدة باكتشاف تقاويم جسد الحبيبة، والتعرف على تحولاته في الزمن وتلمس آثار الزمان عليه. فالزمن هو البعد الرابع للوجود في هذا العالم الجديد الذي تجسده القصيدة أو تجربة الحفل الرمزية فيها.

وتقدم لنا هذه القصيدة الاستهلالية مفتاح البنية الشعرية عند **عبد المنعم رمضان** في ديوانه الجديد هذا. وهي تجربة تعتمد صياغة على تضافر الثنائيات المتعارضة، وعلى معرفة الأشياء بأضدادها. وتنهض بناء على بنية تكرارية دائرية يريق شقها الأول الضوء من جديد على شقها الثاني ويدعونا إلى إعادة قراءته وتأمل مفرداته. وتؤسس منطقيا لغة الجسد والتفاصيل الحسية في مواجهة لغة العاطفة والمواريث القيمية والكتب التي كلما تخلى عنها كلما ازدادت معرفته بنفسه وتمكنه من مفردات لغة الجسد التي يبلور أبجديتها. وتستخدم لغة صيغة المضارعة التي تشيع في كل أجزائها فتكسب الصياغة نوعا من الحضور الذي يحيل القصيدة إلى حفل مترع بالحياة، لأن الحفل فيها حياة. وتتعامل كونيا مع كل مفردات العالم المحسوسة من عناصر أولية كالماء والهواء والتراب أو طيور ونباتات وزهور وشجيرات وحشائش وحشرات ورياح وروائح وأضواء وكهوف وتضاريس الجسد وروائحه وسوائله. ولكنها وهي تستخدم كل هذه المفردات المحسوسة لاتني تنسج لنا تفاصيل عالم المجردات الثاوي وراءها، وتكشف لنا عن جدل الموت والحياة. وعن انشغال هذا الشعر بالزمن وهواجسه، الزمن المجرد والزمن الحاضر معا.

صلاح أبو نار

عالم الفنان السيد القماش
سريالية تناضل من أجل الإنسان

مائدة خيالية تُحلق فوق رءوس البشر، وفى القلب منها: أسماك وعناقيد عنب وأسلاك وأشلاء. رءوس بشرية. طواطم عملاقة تنتصب فى الفضاء. طواطم حديثة لكائنات تمزج بين البشر والآلات، وأخرى بدائية تمزج بين البشر والحيوانات. قبقاب بأجنحة يُحلق فى الفضاء، وآخر فى طيرانه يتحول إلى نصف طائر. مسامير تمتد وتمتد وتتلوى كالأفاعى، ثم تستطيل أكثر وتتداخل كشبكة من الحبال، ثم تدق وتصغر وتنبت لها أجنحة تسبح بها فى الفضاء. وجوه بشرية معدنية جامدة، لكنها تتألم وتكاد تطفر منها الدموع. مومياء ملفوفة الوجه تقف أمامنا شاخصة وكأنها تشهد على شيء ما. أسلاك معدنية تتفرع وتتداخل ككتلة من أعشاب بحرية.أسماك حية تطير، وطيور معدنية تنتصب بلا حراك. مدارات فلكية بها شموس وأقمار، تربطها أسلاك ومسامير وتحيطها شباك معدنية. غزالة وحيدة معصوبة العينين تحترق.

تلك هى مفردات عالم الفنان السيد القماش. فكيف ننظمها؟ وماذا تقول؟. يتسم عالم القماش بكثرة المفردات وزحامها وتوالدها الذاتى، ولا تمثل الصور السابقة سوى مساحة رئيسية منها. مساحة يفترض فيها قدرتها على تلخيص الموضوع واقتناص ما هو جوهرى فيه، عبر وحدة مفترضة داخل كل صورة وعبر الصور جميعها. إلا أن العالم نفسه يظل أكثر تنوعا، مما تحتويه تلك المساحة بالمعنى الجامع لمكوناتها. فهو يحتوى على عناصر عديدة، عصية على التنظيم العقلى، وبالتالى عصية على التفسير. وليس من الضرورى أن نحاول تنظيمها وتفسيرها، فالحرية والعفوية هما بالتحديد علة وجودها. حرية مصدرها الذاكرة وترسباتها، وكشوف الأحلام، وقوة الأشكال البصرية فى حد ذاتها، ولحظة المباغتة فى الإبداع، والتداعى العفوى للمفردات إذ يجر بعضها بعضا دونما علة منطقية، والرغبة فى توليد التناقضات والمفارقات البصرية دونما سعى لتوليد دلالة محددة.

وإذا نظرنا إلى تلك الصور السابقة نلاحظ أن ما يجمعها، هو كونها جميعا تنطوى على تناقض محدد تتولد منه دلالة ما. تناقض يمكن أن نصفه كثنائية تناقضية توجد فى الشكل الواحد بين شكلين متناقضين، وبالتالى تنقل لأحدهما دلالة الآخر أو تنقل لكل منهما دلالة ما مصدرها الآخر.

ولكن ما الذى يُنظم تلك الثنائيات التناقضية كلها؟ ووفقا لأى منطق؟ وماذا تقول؟. نجد الإجابة على مستويين من التحليل. يتناول الأول الرسالة العامة للأعمال كلها، ويحاول الثانى اكتشاف وبلورة نمط آخر من الثنائيات التناقضية المجردة، يقف فى موقع الوسيط بين الرسالة العامة وتلك السلسلة من الأشكال الخاصة.

خلف تلك اللوحات بكثافة أشكالها المتداخلة، من السهل أن نكتشف وجود رسالة محددة ترفع راية الإنسانى فى مواجهة ما هو غير إنسانى. يتوحد الإنسانى مع قيم محددة، هى: الحرية والطبيعة والفطرة والعمل اليدوى والسيطرة على الوجود الذاتى. ونجد تلك القيم حاضرة بذاتها بجلاء وقوة، كما نجدها حاضرة فى قلب الحضور المسيطر لنقيضها، أى فى قلب الحضور المهيمن للشكل الدال على نقيضها. ويحمل هذا الهدف سيريالية من نمط اجتماعى مقاتل. نعم لازالت مثل كل سريالية تستمد مفرداتها وتكويناتها، من مجالات الحلم والمفارقة ومخزون الذكريات. ولكنها تنطلق من تلك المصادر بمفرداتها وآليات توالدها العفوية صوب هدف ورسالة واعية. وسوف نرصد توتراً بين هذين العنصرين، عنصر القصد بما يحتويه من معانٍ إرادية، وعنصر العفوية بما ينطوى عليه من بساطة ومفارقة.

وفيما بين تلك الرسالة العامة وسلسلة الصور والأشكال الخاصة، يقف ما سبق أن سميته بالثنائيات التناقضية المجردة. لا ينحصر دور تلك الثنائيات، فى محض نقل المعنى العام إلى مجال الصور الخاصة التى تحكمها وجهة واحدة، وهى أيضا تولد نظاماً من المعانى الجزئية الخاصة بها والمتمايزة وجهة المعنى العام. هنا يمكننا رصد ثلاث ثنائيات مجردة: الميت والحى، البسيط والحديث، الكبير والصغير.

إذا نظرنا للثنائية التناقضية الأولى سنلاحظ عند تحليل مفردات اللوحات دورها الهام. يتحول الميت إلى حى. فنجد القباقيب الخشبية الميتة الملتصقة بالأرض، قد تحولت إلى كائنات حية تهجر الأرض وتحلق فى الفضاء، وفى تحولها هذا تجسد قيمة الحرية والذات وسمو الالتصاق بالأرض. كما تتحول المسامير الحديدية الصغيرة المستقيمة إلى افاع طويلة

تتلوى، تهبط من أعلى وتنبثق من الأرض وتسبح فى الفضاء، ثم تنبثق من رءوس البشر وأعينهم وكأنها ثعابين رأس ميدوزا
الشهير فى الميثولوجيا اليونانية وتنهض الموميات من مقابرها ملفوفة الوجه بلفائف متتالية، تنظر إلينا بأعين لا نراها وكأنها

تتلوى، تهبط من أعلى وتنبثق من الأرض وتسبح فى الفضاء، ثم تنبثق من رءوس البشر وأعينهم وكأنها ثعابين رأس ميدوزا الشهير فى الميثولوجيا اليونانية وتنهض الموميات من مقابرها ملفوفة الوجه بلفائف متتالية، تنظر إلينا بأعين لا نراها وكأنها ترغب فى الشهادة على مأساة أجبرتها على النهوض من توابيتها العتيقة. وفى المقابل يتحول الحى إلى ميت. ينصت البشر بقوة وجبروت داخل مساحة اللوحة، ولكن الآلات الميتة بتروسها وأسلاكها وسيورها وقوائمها وعوارضها تتحدبهم. تنبثق من داخلهم، وتقتحمهم من الخارج، وتحيطهم مشكلة الأفق الذى يحتويهم، لكى تحيلهم إلى آلات ميتة تنتصب كطواطم حديثة فى قلب أحراش كثيفة وتنتشر الأعشاب والنباتات حول الطواطم الآلية، وكأنها تشيد بقوة الحياة والطبيعة فى مواجهة الموت الكامن فى سيطرة الآلة. ولكننا عندما نمعن فى التأمل سنلاحظ هنا وهناك الأشواك الحديدية الصلبة وقد خرجت منها والسطوح قد استدارت وتصلبت واكتسبت لمعان الصلب الميت. وخلف تلك التحولات من الميت إلى الحى ومن الحى إلى الميت. سنعثر بالتأكيد على الوجهة العامة للرسالة سابقة الذكر. ولكن تلك التحولات بتمايزاتها عبر الصور النوعية لوجودها، لا ينحصر مغزاها ودلالاتها فى إطار وجهة الرسالة العامة. فتظل تحمل داخلها وبحضور قوى دلالات خاصة، ومفارقات لا يمكن تأطيرها عقليا، وسطوة المفاجأة العقلية، ومنطق خاص للبناء البصرى لمفردة بعينها فى مساحة خاصة.

تعمل الثنائية التناقضية الثانية: البسيط والحديث على ذات المنوال السابق. إن البسيط ينبغى فهمه عبر معان متعددة مترابطة: الفطرى والقديم والأولى والبدائى، مع الاحتفاظ بالمعنى النبيل لا التحقيرى داخل كلمة بدائى. يمتلك البسيط قوة كامنة فيه، قوة إنسانية بناءة وحرة. فى داخل تلك الأشياء الصغيرة العادية المحتقرة، قوة كبيرة لا تلفت نظرنا أو تستحوذ على وعينا، وها هى عين الفنان وبصيرته تكتشفها وتفض أمامنا سرها. هكذا يكتسب القبقاب البسيط دلالة نبيلة غير متوقعة، فيتحول إلى طائر يحلق بحرية فوق البشر والآلات العملاقة، ويصبح تميمة مقدسة تتدلى من عنق الإنسان لتربطه رمزيا بكون أعلى وأسمى، ووشم صغير منقوش فوق يده يحصنه ضد شرور العالم، أى تنسب إليه قوة أسطورية نبيلة ظاهرة أو كامنة. وفى المقابل يتحد الحديث الذى تجسده هنا الآلة مع معان سلبية تماما. تنتصب الآلة فى قلب اللوحة كوحش

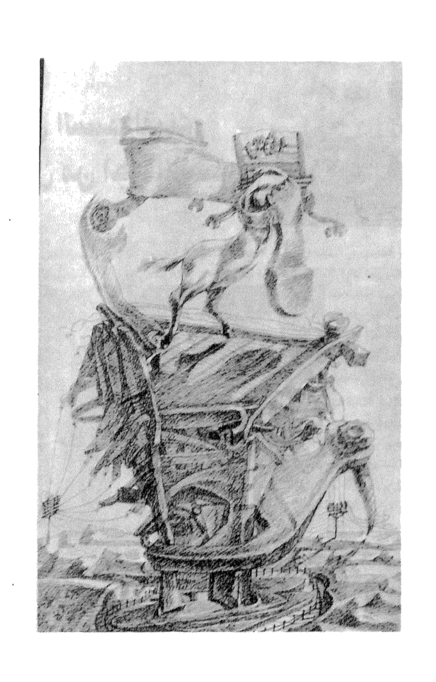
ضار، فيه الكثير من التنافر والعنف والقبح. تقف كوحش يستعد لالتهام ضحاياه، من حوله تتحرك كائنات أخرى صغيرة عنيفة تنجذب إليه بقوة التماثل فى الهوية وبالرغبة فى المشاركة فى وليمة قادمة. وفى الوقت نفسه تبدو كطوطم بدائى لوحش حديث، يتعين عبادته وتقديم القرابين إليه، قرابين تتوسطها رءوس البشر المقطوعة. هنا يتناقض الحديث مع البسيط فى الدلالة الإنسانية، وفى تناقضه هذا نراه يكتسب سمة من سمات البسيط هى سمة البدائية بمعنى الفطرى النبيل. إلا أن تلك المماثلة بين قطبى البساطه - الحرية الحداثة العبودية ليست مطلقة، ففى المقابل هناك المسمار البسيط الذى يقف على أرض الدلالة العامة للآلة الحديثة. وهى مفارقة دلالية نجد تفسيرها فى طبيعة السريالية، بما تحرص عليه من مفارقة وتناقض ولا انتظام فى اختيار المفردات ونظام المعانى المرتبط بها.

إن الثنائية الثالثة هى ثنائية الصغير والكبير إذا نظرنا إلى لوحات القماش سنلاحظ كيف تتجاور فيها، المفردات ذات الكتل الضخمة والمتوسطة فى مركز اللوحة، مع عدد كبير من المفردات الصغيرة المتناثرة من حولها وأيضا داخلها.. تمارس تلك الثنائية وظيفتين: تشكيلية، ودلالية فى إطار الوظيفة الأولى التشكيلية البحتة تساهم فى التركيب البنائى للوحة، من خلال كسر حدة استواء السطح وتماثله. داخل كتل الأشكال الكبيرة، وعبر موازنة تلك الكتل بصريا بكثرة من الأشكال الصغيرة، وتوليد تيار من الحركة تمثله الأشكال الصغيرة السابحة فى الفضاء يناقض ويوازن الثبات المسيطر على الأشكال الكبيرة. وفى إطار الوظيفة الثانية تساهم تلك الثنائية فى توليد الدلالات وتوزيعها فالمفردات الكبيرة تتحد مع الآلات والإنسان الآلى المجمد، ومع الإنسان المفتت المنهار والأجوف ومع نتائج سطوة الآلة مثل مائدة القرابين. أما المفردات الصغيرة فتتحد مع الطبيعة، بعد أن جرى نفيها وإخضاعها وتجريدها من مضمونها الحى النابض. أى تتحد مع الطبيعة الآلية كالنبات والأعشاب الصلبة، ومع الطبيعة المقفرة من الحياة كالجبال التى لا تنبت فى أرضها سوى المسامير وحتى الصبار لم تعد تعرفه. ولكن مرة أخرى لا يتحد الصغير حصراً مع الدلالة السلبية، فلا تزال هنا وهناك نباتات وأعشاب وزهور حية، ولا تزال تلك القباقيب الصغيرة تسبح وتحلق فى الفضاء بحرية.



عالم الفنان السيد القماش
سريالية تناضل من أجل الإنسان



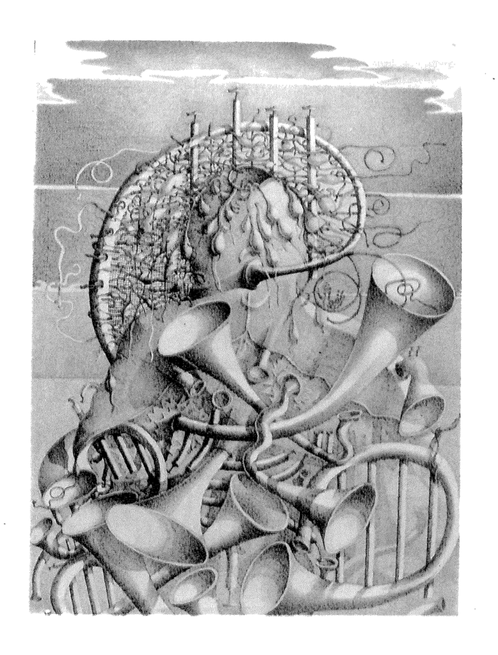




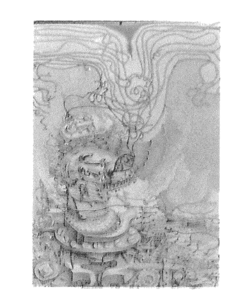


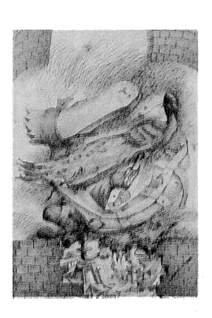


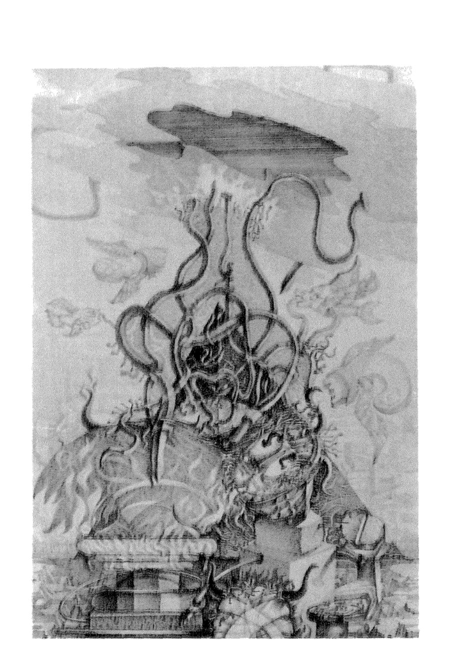


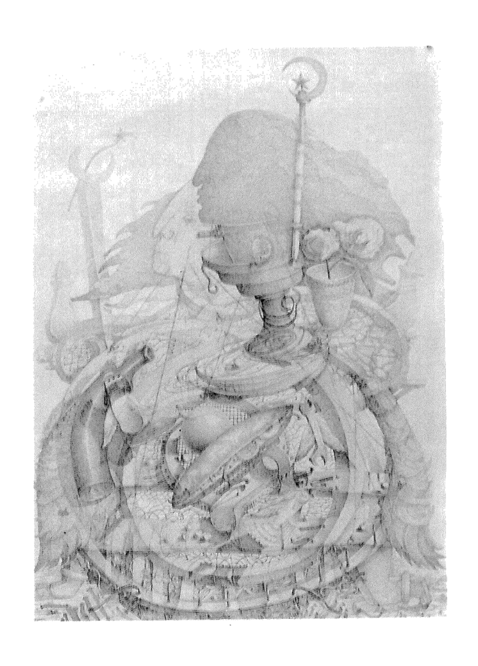


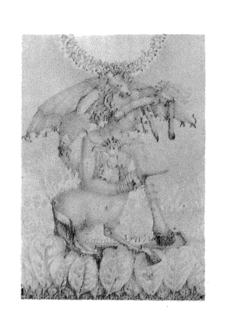




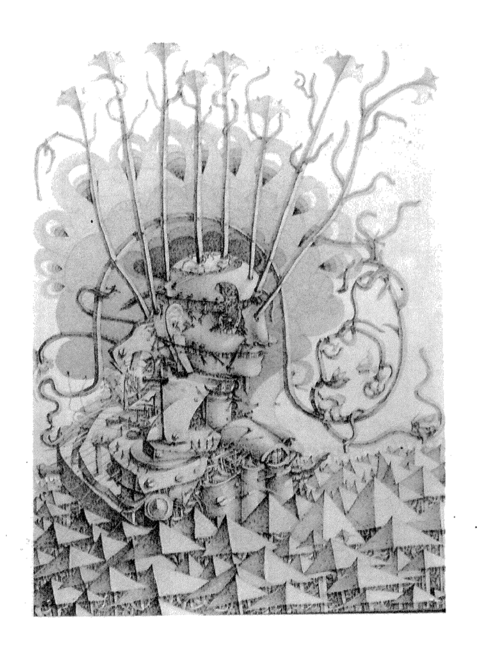












عبد المنعم رمضان

القاهـرة

البهو القديم

يتخلَّلنى صوتها منذ اكثر من اربعين سنة
كنتُ اصنعُ انيتى، وأراها تعلِّقُ كالاقحوانةِ إصبَعها فى إنائى الجديدْ.
كنت ارفسُها، عندما تستطيعُ الكوابيسُ أن تتدخَّلَ بينى وبين
استراحةِ جسمى، وكنتُ ارشُّ عليها الهواءَ القديمَ، إذا زلقت رجلُها وادلَّلُها كاليتيمة، إن تركتها الحكاياتُ منكوشة الشَّعر، كنتُ اصلِّى بها صلوات العذارى الجميلاتِ كى تستعيدَ استدارةَ افخاذها، ربما كنتُ أحلمُ ان يتساقطَ عنها الغبارُ، فاغسلُه، ذاتَ يومٍ تبَاهت وقالت لأصحابها: يالشعرى الطويلِ، ولكنها اومأت نحو نافذتى: يالشعرى الطويل الذى سوف يمنعُ جسمكَ أن يتدحرجَ فوق سقوفِ الكلامْ.
يتخلَّلنى صوتُها منذ اكثر من اربعين سنةْ.
والطيور الحبيسةُ فوق منازلها، سوف تحجبُ عنها إذا صمتتْ، مايؤُرِقُها سوف تحجبُ كيف تأخُر اطفالُها الذاهبون جميعاً لصيدِ الحمامْ.

: ـ كيف تصعدُ يا ولدى كتفىَّ

: ـ رأيُت ابى الشيخَ يصعدُ مئذنةً
ورأيتُ ابى الشيخَ ينزلُ عن مئذنة

الريح العالية تماماً

لن أكفَّ عن النوم - فوق السريرِ الموازى لغرفةِ أمى، ولن أتوقَّف عن امنيات.

الصباح بأن تضعَ الشايَ فى غرفتى، لن اغادرَ هذا المكان إلى غيره، قبل أن تستعين.

عليَّ برغبتها فى الذهاب إلى السوقِ، سوف امرِّر كرسيَّها الخيزرانَ إلى البلكونة، سوف أطلُّ على امرأةٍ غازلتنى، فلما رأت لغتى كالقطيفة، عادت إلى ثوبها، بعدما اتنفّسُ رائحةَ العابرين، أهيِّئُ أنسجتى، وأنفِّض أركانها، فى مكانٍ قصيٍّ يكون الغبار ثقيلاً، سأتركُه، سوف أتركُ أغنيتى تحت أقدام أمى، وأتركُ بعضَ الوصايا:

مهاسوف تأتى، املأى جوفَها بالحنين إلى نخلتى، قبِّليها، دعى خطوها يتلكأ، وابتسمى إنْ تهادت إلى غرفتى، قاسميها الحكايات عن جدِّكِ البدويِّ، الذى كان يملكُ عبداً، ويملكُ بعض الجوارِ المليئةِ بالذهب، انتظرى كى ترى صوتك الحلوَ يمشى أمامكما، قاسميها الحكايات ثانيةً، كيف كانت لجدِّك امرأتان، امنحيها القليل من الوقتِ كى تتنفّسَ، حين تلحُّ عليك حكايةُ درويش قريتك، ابتدأى بالنبوءة سوف يجىء الزمانُ الذى يتكلّمُ فيه الحديدُ، وقولى لها: إن درويشكم كان يلبسُ قبعةَ الشمسِ حين يشاء، ولا يتحرك حتى تسافر، سوف أعودُ هنا، عندما تنطقين تسافرُ، سوف أفاجئكما، وأفاجئها وتهمُّ، فأمسكُ راحتها، بعد ما تتدلّلُ آخذها من دراويشك الطيبِّين، سندخلُ منسدلين على بعضنا.

كلما نغلقُ البابَ، سوف نفكِّر، كيف سنفرشُ كل حكاياتِ أمى على الأرضِ كيف ننامُ معاً فى فضاءٍ به جرّةُ المال، والعبدُ، والمرأتان.

سوف نتركُ فى البلكونةِ كرسيَّها الخيزرانْ.

الريح العالية

الليلُ هنالك فى هليوبوليس، أقصرُ منه هنا فى الغرفة، تحت قميصِ النومِ، جميعُ صحابى يعترفون بأنى سوف إذا ألقاها، سوف إذا امتصُّ ظلامَ عناصرِها، ساقلِّبُ طرفى بين الشهوةِ ورمادِ الأنقاض، أشمُّ إذا شئتُ الأبنيةَ الأدنى منى، انشقُّ كل هواءٍ سيصادفنى، ضاحيةٌ لا تشبهُ جسمى، تخرجُ من ضاحيةٍ تشبهُ، فى إيوانِ الفندقِ، كان يمرُّ علينا الساقى ، يسألنا عما ننويه. سنشربُ إبريقين من البيرةِ والشاى، سنهربُ من تأويل الاسم الأوَّل لمدينتنا، لما كنَّا نحملُ أمتعةَ العشاقِ ولغةَ العابرِ، كان الصيفُ يفاجئنا، بالسعى إلى أطراف النهرِ، معاً نتدبَّرُ كيف نخلِّصُه من طعم القارِ، ورائحة المازوت، وكيف نخلِّصُه مما فى الرئةِ السفلى، من أزمان عبرت، كيف نراه يُبدلُ جسم الشاعرِ، يكتبُ بعض حروفٍ صافيةٍ خضراء، وطًا تُسلم

فـمـها للأجسـاد، سيمـحـوها، يتـذكّر أن قناطر تعلوها العـربات، قناطر يعلوها الطلاّب، وتعلوها الماشيةُ الأخرى سوف تئزُّ، وتفتح ذات صباحٍ شدْقيها، لا ينسى. أنّ هواءَ حريقٍ هبَّ عليه، فعاد ليكتب بعض حروفٍ صافيةٍ خضراء، وعاد يبدّل جسمَ الشاعر، يطبخُه في الطمى، فلا يترسّب منه سوى شفتين، الجبلُ هنالك، والمقبرةُ هنالك، وفوانيسُ القلعة، عند الطرف الآخر رملٌ، يشبه أيام التاريخ، ونارنجات ذابلة، وبقايا غُسلٍ في آنية الموت، وسورٌ تهبطُ منه عيونٌ واسعة، تتفرّسُ، تهرب خلف منازل، تبحثُ عن رأسٍ مقطوع سوف هنا يتبدّل جسمُ الشاعرِ، سوف هنا يتساءل، كيف الليلُ هنالك فيُّ هليوبوليس، أقصرُ منه هنا في الغرفةِ، تحت قميصِ النوم.

: ـ كوّمتُ شموساً في رحمي

فامتلأتْ رحمي

كيف تراني؟

: ـ خبزاً خبزتْ أمّي

ثم اغتسلتْ

لبستْ ثوباً كالفستانِ

وكانت حين تمرّ أمامي

تنبسطُ الأفنيةُ

وتسقطُ عن عيني الجدرانْ

: ـ إنني تحت رجليك

حولك

فوقك

كيف تراني إذن

غيمةٌ من ترابْ

: ـ اتركيني أبدّل ثوبي

اتركيني أبدّل أهدابَ محبوبتي

وأدرّبها

كيف يمكن أن تتخلّى عن الماءِ

إن كان مضطجعاً
في سرير السحابْ
اتركيني أسرِّب هاويةً وأقول لها:
قادر أن أحبَّ الشوارعَ
أن أستجيرَ بها
قادرٌ أن أعابثها
يا شوارع كوني سلاماً وبرداً عليَّ
وكوني صدىً لخطاى
صدىً لانصرافِ الشبابْ

النّصبُ التذكاري

أخشى أن أرتادَ الشارعَ وحدى
أخشى أن يسألنى العسكرُ
أين بطاقتُك الشخصية؟
هذى
هل تحملُ فى جيبك صورةَ من نعنيهِ؟
أفتِّشُ
لا لا أحملُ
هل تعرفه؟
أعرفُ
كان يُغطينى فى الليلِ
وفى المدرسةِ يقدِّم لى أحلاماً
وأناشيدَ
وبسكوتاً
وفطيراً
كان يطالبُنى أن أمشى فوق يديه
وأن أعتادَ على أصواتِ الكورسِ

لما اقتربت رأسى من أكتافِ الضابطِ
كنتُ أراها لامعةً
لم أعرفْ أنَّ الضابطَ يشبهُه
كم عمُركَ؟
منذ قليلٍ كانت أيامى تتسعُ
ولا أرصدُها
منذ قليلٍ كنتُ أتمُّ الستة عشر
وأخشى أن أتركها
لما مرَّ الشهر الرابعُ بعد الستة عشر
انقلبت سفنى
هل تعرفه؟
أعرفُ
كان يغطّينى فى الليلِ
ولما انقلبت سفنى
جاء إلىَّ كثيراً
دقَّ علىَّ البابَ ولم أفتحْهُ
انتظرَ ولم أفتحْهُ
انصرفَ
وحاولَ أن يتحولَ فوق الماءِ
وكان الماءُ إذا أبصره
يبدو كالوترِ المشدودِ
ولما سارَ عليهِ
تكشَّفَ عن أخدودٍ
حاول أن يتجوَّلَ فوق ندىَ الكلماتِ
فماتْ
هل تعرفُه؟
أعرفُ

كان يغطّينى فى الليلِ
ولما ماتَ
سعيتُ إليه أشيِّعُه
وبكيتُ كثيراً
كنتُ أخافُ على أحلامى
أنْ يستيقظَ ثانيةً ويعودْ
: ـ هل رأيتَ دمى فى الحدائقِ؟

: ـ لمّا ذهبتُ
تخيلتُ كيف ستخرجُ منه
وتسبحُ فيه
كلابٌ
وأحذيةٌ
وجنودْ

أشجارٌ أو أحجارٌ فى الطرقات

رجلان أمام البابِ
ورجلٌ فى المنحدرِ
امرأةٌ سوف تمرُّ أكيداً بعد قليلٍ
سوف تقول : صباح الخيرِ
: صباح الخيرِ
المرأة جونلتُها من صوفٍ كحلى
وبلوزتُها مثل الماءِ
المرأة عجلىَ
والرجلانِ أمامَ البابِ
سينسحبانِ إلى المقهىَ
والرجلُ الواقفُ فى المنحدرِ
سيبقىَ فى المنحدرِ

امرأةٌ أخرى تخرجُ
حاملةً أشواقاً ما
سيراها الرجلُ الواقفُ فى المنحدرِ
وسوف تمرُّ أمام المقهى
يلتفتُ الرجلانِ:
امرأة الصول
نعم امرأة الصول
الصولُ هناك يحاربُ، هل تذكرهُ؟
لا، لا أعرفُ، أعرفُ أنَّ الصولَ هناك يحاربُ
لكنَّ البلدانَ الكبرىَ قد أوقفت الحربَ
صحيحٌ إنَّ الدولَ الكبرىَ قد أوقفت الحربَ
وعادت جثثُ الموتى، عاد جميعُ عساكرِنا، والصول؟
نعم الصول تغيّبَ
هل مفقودٌ؟
أجهلُ ذلك، نسألهُا، الأرجحُ أنَّ الصولَ تغيبَ عنها
امرأة الصول
نعم امرأة الصول
تطل من النافذة امرأةٌ
كانت منذ قليلٍ تعبرُ
كانت جونلتها من صوفٍ كحليٍّ
وبلوزتها مثل الماءِ
ستضحك حين يمر عليها شابٌّ ويحييها
سوف يراه الرجلُ الواقفُ فى المنحدرِ
وسوف يمرُّ أمام المقهى
يلتفتُ الرجلانِ:
الطالب
نعم الطالب

ليس يكلّم احداً، خَجِلٌ أم مغرورٌ؟
الاثنان معاً
هل يمشى خلف امرأة الصول، ويتبعُها؟
لابد سيمشى خلف امرأةِ الصولِ ويتبعُها
ساقاها
أعلمُ، ساقاها
والصدر
نعم، والصدر
ها قد وقفا مبتعدين لينتظرا الأتوبيس
نعم
تُراها تذكرُ كيف أتاها الصولُ الضائعُ؟
لا يعنينى
ردفاها فى الشمسِ، يداها ناعمتانِ
تُراها لا تتذكّر كيف سيأتيها الطلأبُ، وكيف إذا..
ياعم، يكفى أن تتذكّر كيف ستلهثُ
ها قد وقفا مقتربين لينتظرا الأوتوبيسَ
جميلٌ جداً
انظر يبتسمان ويختلِسان النظرَ
جميلٌ جداً
فمُها أحمرُ، ردفاها فى الشمسِ، يداها ناعمتان
اتى الأتوبيس، اختفيا
امرأة الصول
نعم، امرأة الصول.

الأب، الأمّ، الابنُ الأكبرُ من أبنائهما، البنتُ الواحدةُ الأرملةُ الأمُّ لأربعة اربعةٌ، ضيفٌ، بعد قليلٍ يدخلُ ابنٌ ثانٍ من أبنائهما، يتنحنحُ، ليس يكلّمُ احداً معه يدخلُ ابْنُ الخالِ، يسلّمُ، فوق سريرٍ جلس الأب، الأم ستسعلُ، والباقون انفرطوا فوق كراسيَّ، وانفرطوا فوق الكنبةِ، من تجويف الشارع يأتى صوت كلابٍ جائعةٍ، وصراخُ الجارةِ: يا ابن اللبوةِ، يعقبُه صوتٌ يتحشرج: ياالله ارحمنا، الجارة تسكتُ، بعد قليلٍ،

تصرخُ: يا ابن الكلب، الأب، الأمُّ، الابنُ، إلى آخره ينسدلون هنا فى الغرفة بعد الدرج الرابع، كانت قططٌ فوق الدرجِ الرابعِ، كان مواءٌ أخرسُ فوق الدرجِ، الأب سيمسحُ جبهته، ويبسملُ، إن الله إذا أعطانا نشكرهُ ونصلّى، إن الله إذا أهملنا لن نشكوه نشكُره ونصلى، الأم تحملق فى راحتـهـا، تنكشُ بعض تراب أظافرها، وستسعل، إن الله يحبُّ الولدَ الصالحَ والبنتَ الصالحةَ، الأمُّ ستنظر فى وجهىْ ابنيْها، لن تتكلَّمَ، بعد قليلٍ ينزفُ عرقٌ فوق جبين الأب، فيصمتُ، بعد قليلٍ تدركُه الإغماءةُ، تقفُ البنتُ الواحدة الأرملة الأمُّ الأربعةِ، تتوجَّهُ نحو المطبخ، فيما قد يلتفُّ حواليه الابنان وغيرهما، الأكبرُ سوف يلامسُ فمُه أذن الأب، وسوف يؤذِّن، سوف يطالبُهم لو جلسوا، جلسوا ابنُ الخال يسارعُ نحو المطبخ، كان المطبخُ فى أقصى التكوين، وكان شحيحَ الضوء، وكان صفيراً صوتُ الماءِ بعيدٌ عن آذان الابن، الأختُ تذيبُ السكَّر، وابنُ الخال يساعدُها، الابنُ الأكبرُ يذهبُ كى يستعجلها فيرى الاثنين التصقا جداً، منذ الركبةِ حتى تجويف الشفتين، ولن يريانه، يعودُ الابنُ الأكبرُ، يجلسُ جنب الأب السابع فى اغماءته.

أنفُه مثل أنفك، طيف ابتسامته هو طيف ابتسامتك، الروغان يشابهه الروغان، انسدال يديه إلى الجنب نفس انسدال يديك، وعانته ليست تنبت وبعد، ولحيته ليست تنبت، أوراقه قصص عابرات يحاول أن يتصيدَها، لا يحب سوى حجرات الفنادق، يألف أن يضع الليل فى كمهِّ، أن يلامسَ فروتَه، وينامَ، ويألفُ أن يتساءلَ فى النومِ عن ملك غابرٍ كان يرسمُ فوق المقابرِ صورتَه، حين يسأل ما اسم مدينتنا ، يتحيَّرُ، كان يحب لها أن تكفَّ عن القهر كان يحبُّ، إذا غضبت، أن يصالحها اللهُ، يمنحها من رنات المغنين أبعدَ أغنيةٍ، وينظِّفها، ويصبُّ عليها محاصيلَ غبطته، فإذا ما تغنَّى بها أحدٌ هربت كى تفر من النوم، كي تتلصص تبحث عن عاشقين يدفّان جسميهما، بينما يستحى الوقتُ فوقهما، ويغطّيهما، فيصير قماشاً من الكلمات.

فى الأوقات الغامضة الملساء، تحاولُ زوجى أن تتخلصَ من مائى وسيولى، أن تغتسلَ كأنَّ الله هنالك سيقابلُها، لا تتعطَّر، وتنامُ مبكِّرة، عند بلوغ الصبح تهيمُ، وليس يؤخرها الفستانُ الأسود، تلبسُ فى خجلٍ جوربها الأسودَ وحقيبتها وحذاءً لماعاً أسودَ، ورموشاً سوداء وشعراً أسود، تصمتُ، تجمعُ بعض جمالٍ لا يخشى النسيان وتخبئه، وتغطِّى حيرتها، لما تهبط تمشى فوق كثير من أيام ولَّت، تخشى أن تخدشها، تخشى أن تتأملها، فى العربة، تعرفُ أن قرافة محبوبيها بعد المئذنة الواطئة، تفكِّر ألا تنظرُ نحو الوردِ الذابل فى أيدى الفتيات، تفكر ألا تنظرُ نحو مقابر أخرى، تنسى أن الشيخ إذا يتمايلُ يشبهُ خيطَ الساعة، تنسى أن صباح الجمعة يهبطُ من أذيالِ ملائكة أطهارٍ مفتونين بأهل الأرض، تحاولُ أن تحترس فتشهدُ صورتها نائمةً تحت ترابٍ غفلٍ، تشهدُنى فى قبرٍ آخر تحت ترابٍ آخر، كيف إذن ستنامُ وليست كتفى اليسرى دانيةً من تنهيدتها، كيف تنامُ وليست كفى اليمنى حول عجيزتها، لما يتوقفُ صوتُ الشيخ ستصحو، سوف تشفُّ وتنشَقُّ ما ستراه، العربةُ والأسفلتُ، البيّاعون ضجيجُ السيارات، الأبنية الشاهقةُ المجدُ الشاحبُ جداً، وإذا تخلعُ عنها الأسودَ، تجلسُ جنبى، وتحدثنى عن رغبتها، تحضننُى وتفيض.

بين هاويتين على الأرضِ
أرْصفةٌ
بين هاويتين شجر
هكذا سيحدِّثُنى عنكِ هذا الحجرْ

أغنياتٌ ترفرفُ حائمةً
في فضاءِ السطوحْ
أغنياتٌ تظنُّ البناتُ
بأنَّ حُبيباتها تتساقطُ
تغرسُ أوتادَها فى السفوحْ
سراديبُ
سردابُ قلبى
وسردابُ ممتلكاتى
وسردابُ جوعْ
ما أخافُ، إذا الراحلون الأوائلُ
لم يدخلونى الفِناءَ
لكى أتعلَّمَ
كيف الفَناءُ وكيف الخضوعْ
مدنٌ كلُّها ما أريدُ وما لا أريدْ
مدنٌ كلُّها منظرٌ عابرٌ
منظرٌ شيِّقٌ عابرٌ
غير أنكِ حبلُ الوريدْ

يدُحرجُنى الماءُ - لاشك -
سوف يدحرجُنى فى حنينٍ يدينْ
ولمَّا أقاومه ويبلِّلُنى
سوف يكشفُ عنِّى

وعن غربتينْ
قريباً سيسقطُ عرشى،
وسوف افارقُ عرشى.
وبعد قليلٍ ساعلمُ
انى سادخلُ فى وحدتى
سوف أدخلُ نعشى.

بـهوٌ آخر

اكتشفنا معاً دمها، واكتشفنا معاً صوتها، واكتشفنا معاً بعض حاناتها، وخلعنا سراويلها حين كانت تبصُّ علينا ونحن نرى عاشقيها، امتلانا بغلمتها، والتصقنا بآخر أحفادها عندما شهقت وتبدّلت الأرض، صرنا نطوِّف اركانه ، ونعلِّمها أن تمرِّر إصبعها فوق أحرف اسمائنا، كان مستهلكوها الكثيرون يمشون فوق ترائبها، كان يخرج من صهدها ما يكاد يقرِّبنا من منازلنا، ادركتنا معاً راحتان، فقلنا هما راحتاها، استرحنا، الفنا الرجوع إليها إذا اجهشت، والفنا الخروج إلى بعض صحرائها، فى الليالى المطيرة، كانت تغطى أناملها بالوحول، وتنهش اقدام ابنائها الفقراء، اكتشفنا معاً كيف تخبئ اقراطها وأصول ضفائرها، كيف لا تتحمل صمت التماثيل تحت نوافذها تركت فى الشوارع قامتها، تركت ظلّها يتدفأ فى الشمسِ إن بردت كفُّه، تركته ينام كثيراً على العشب، أو فى فضاءِ جوامعها، ربما تركته ينام باعماق انهارها، عندما ستمر هنالك سوف تفكِّر فى اغنيات طفولتها، وتقول

: ـ لشيخوختى الآن رائحة مثل رائحة البن، كنا نغازلها فتقول: انا شيخةٌ ثم تضحك، اسنانُها ما تزالُ، نغازلها فتقول: ولكننى لن أملَّ الغزلْ.

: ـ وكيف ستهجرُنى؟

: ـ عندما سامـوتُ، ستبلى الخرائطُ فى جسدى، واعثُ، وتنحلُّ آلاتُ جسمى، وتاكلُنى الحشراتُ التى ستموتُ وتنحلُّ آلاتُ اجسامها سنصيرُ نسيجاً جديداً باعماقِ ارضك، لكننى فى مكانٍ بعيدٍ عن الظنِّ أحلمُ أن تتنزّه روحى هنالك قرب اماكن لهوِك، ما سوف أخشاهُ، الا تكون لروحى مواعيدُ دائمةٌ للعُطل.

أحمد درويش

مفارقات التناسخ والتماسخ

قراءة فى المعالجة الشعرية المعاصرة للتراث

تُجَسّد مجموعة المصطلحات الواردة فى عنوان هذه الدراسة، جملة من انماط العلاقات القائمة بين حاضر الشعر العربى وماضيه، وجملة من المحاولات الفنية التى تستهدف فى هذا الإطار إنعاش فكرة الإحياء او التواصل أو «تعصير» الماضى، أو إسقاط بعض همومه على الحاضر، والاستعانة من خلال توسيع شبكة الحركة الزمانية والمكانية على اجتياز الحواجز الفاصلة بين التاريخ والأسطورة وبين عالم الواقع وعالم الفن.

وإذا كانت حركة التواصل، تُعَد فى جوهرها «تناسخًا» تنتقل بمقتضاه جذوة روح الفن، من جسد أو جيل حملها زمنًا وضخّ فيها من دمائه، إلى جيل آخر فى حاجة إلى ان يُقَوِّى جدران الزمن الذى يستند إليه ليساعده ذلك على توسيع الأفق واستشراف المدى، فإن حركة التواصل ذاتها تحمل مخاطر «التماسخ» عندما تفتقد القدرة الفنية التى تقوم بإجراء نقل «الدم» الحى، وليس نقل الشحم أو اللحم الميت، وبمعرفة درجات التوائم وخصائص الخلايا، وتقنيات إعادة التشكيل، وهى قضايا يمكن أن يدور حولها كثيرٌ من الحوار فى إقامة العلاقة بين فكرتى المعاصرة والتراث.

أما «التراث العنترى» الذى سوف نركز عليه و الذى يمثل أحد شقىّ المعادلة فى مقابل «الشعرية المعاصرة» فهو ذلك التراث الذى يدور حول **عنترة بن شداد** تاريخيا أو أسطوريا، فارسًا أو شاعرًا، وهو تراث يكاد يمتد فى وجدان الجماعة بل وفى جسد اللغة منطلقًا من صاحبه فى نقطة بداية بعيدة، لكنه يستقل عنه فى رحلة مسار منفصلة، حتى ليمكن طرح التساؤل عن مدى التطابق أو التخالف بين اسم «**عنترة**» وصفة «العنترة»

التى يقول عنها لسان العرب إنها «الشجاعة فى الحرب» دون أن نعرف على وجه الدقة إن كانت تلك الصفة سابقة فى اللغة على وجود هذا الفارس المعروف، وأنه سمى بها تفاؤلاً على عادة العرب، أو أنها لاحقة على وجوده الشجاع الذى اكسب اللغة فيما اكسب جذرًا لغويًا يتحول من الاسم الجامد إلى الصفة المشتقة ويشكل حوله خلية من المعانى، تفصله قليلاً عن المعنى القديم لعنترة (وهو الذباب كما تقول القواميس) والذى كان يسمى به الناس رمزًا لضآلة الجسم، أو للإلحاح وصولاً إلى الهدف..

غير أن صفة «العنترة»، سوف تتصور عنها فى فترة لاحقة لا نعلم متى بدأت وإن كانت لاتزال تعيش صفة أخرى هى «العنترية» التى تعنى الشجاعة الجوفاء (والعنترية التى ما قتلت ذبابًا) ومن المفارقات ان بين العنترية والذباب نسبًا لغويًا كما المحنا.

هذا التراث العنترى، امتد فى زماننا فترات طويلة، امتدادًا عفويًا حينًا من خلال الأقاصيص الشعبية حول الفارس الشاعر الذى استطاع أن يفترع بساعده وسيفه، الحق الذى انكره عليه أهله، ويمتد حينًا آخر امتدادًا موجّهًا عندما يلقى القصاصون المحترفون - وربما فى مصر خاصة - بعض الحطب الهش على جذوة النار الكامنة لصورة عنترة فى النفوس، فترتفع السنة الدفء والضوء، فيلتقى حولها الناس من كل حدب وصوب، وينسون همومًا أكبر، يُراد لهم أن ينسوها، فى لعبة «الإلهاء السياسى» التى اجادها التراث العربى فى كل العصور، وتحرك تحت دخانها الكثيف، كثير ممن ينشدون «المصالح العليا!» فاستولوا على القلاع وحفروا الخنادق وثبتوا الأقدام وسلّموا الرايات لذويهم، يقول المؤرخون: «حدثت ريبة فى دار العزيز بالله الفاطمى (٣٤٤ - ٣٨٦هـ) لهجت الناس بها فى المنازل والأسواق، فساء العزيز ذلك. وأشار إلى الشيخ يوسف بن اسماعيل - شيخ الحكائين - ان يطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث، فأخذ يكتب سيرة عنترة ويوزعها على الناس.. فاعجبوا بها واشتغلوا بها عما سواها) وجاءت فى اثنتين وسبعين جزءًا وهذا المنحى أيًا كانت دوافعه جعل الأدب العربى يظفر بواحدة من روائع القصص الشعبى، هى قضية عنترة التى امتدت اجزاؤها ووقائعها زمانًا ومكانًا حتى أصبح عنترة من خلالها بطلاً عربيًا يحارب خارج الجزيرة حتى زمان الحروب الصليبية، ويظل مصدر رعب لأعدائه حتى بعد ان مات متكئًا على رمحه فوق ظهر جواده، وأعداؤه يتصورونه حيًا يرقبهم لينقض عليهم من جديد، وقد أصبحت هذه القصة عند بعض الغربيين «إلياذة العرب» وحملت معنى التمجيد الشعبى المستمر لأقاصيص البطولة الجسدية الخارقة دفاعًا عن الحق المهضوم من أقرب الأقربين وتلك سمة مستمرة فى بطولات ونزاعات العرب.

إن الوجه الحقيقى لشخصية عنترة تمثل فيما رصدته كتب الأدب والتاريخ عند الأقدمين حول الشاعر والفارس فى شخصية عنترة وكلاهما يحمل وجودًا تاريخيًا لا شك فيه، فمؤرخ الأدب القديم، محمد بن سلام الجمحى (١٣٩ - ٢٣١هـ) والذى اشتهر بتمحيصه للروايات الأسطورية القديمة التى علقت بالشعر ونسبته إلى عاد وثمود وغيرهما، يتحدث فى كتابه طبقات فحول الشعراء عن «عنترة بن شداد بن

معاوية بن قراد بن مخزوم بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس وله قصيدة وهي:

يادار عبلة بالجواد تكلمي

وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي

ويقول: «وله شعر كثير إلا أن هذه نادرة فالحقوها مع أصحاب الواحدة»[1] فعنترة الشاعر القديم موجود، وشعره محفوظ وهو من أصحاب المعلقات وشأنه في ذلك شأن إمرىء القيس والأعشى وزهير والنابغة، أما عنترة الفارس البطل، فهو مع وجوده لم يكن فيما بعد يشكل ركنًا أساسيًا في تاريخ الجزيرة حتى إن مؤرخًا مثل محمد بن جرير الطبري (٢٢٤ ـ ٣١٠هـ) يخصص جزءًا كاملاً من كتابه «تاريخ الأمم والملوك» للحديث عن العرب قبل الإسلام فلا يجد فيه مكانًا لأسطورة عنترة على الرغم من احتفاله بأساطير عربية أخرى، ولكن الذي يبدو أن المؤرخين للآداب هم الذين اهتموا بإبراز جانب الفروسية الموازي للشاعرية عند عنترة والذي كانت تفصيلاته قد بدأت تنسج على السنة القصاصين في القرن الرابع الهجري.

فأبو الفرج الأصبهاني الذي توفي عام ٣٥٦هـ أي قبل تسعة أعوام من ولاية العزيز بالله الفاطمي سنة ٣٦٥ وهي الولاية التي تم فيها نسج قصة عنترة الأسطورية الكبرى، يورد لنا في تعريفه بعنترة الشاعر، شرائح من سيرة الفارس والعاشق[2]:

«هو عنترة بن شداد، وله لقب يقال له عنترة الفلحاء وذلك لتشقق شفتيه وأمه أمة حبشية يقال لها زبيبة.. وقد كان شداد نفاه ثم اعترف به فألحق بنسبه..

وكان عنترة قبل أن يدّعيه أبوه حرّشت عليه امرأة أبيه وقالت إنه يراودني عن نفسي فغضب من ذلك شداد غضبًا شديدًا وضربه ضربًا مبرحًا فوقعت عليه امرأة أبيه وكفّته عنه فلما رأت ما به من الجراح بكت وكان اسمها سميّة وقيل سهية... وكان سبب ادعاء أبي عنترة إياه، أن بعض احياء العرب أغاروا على بني عبس فأصابوا منهم واستاقوا إبلاً فتبعهم العبسيون فلحقوهم فقاتلوهم عمامعهم وعنترة يومئذ فيهم، فقال له أبوه: كرَّ ياعنترة، فقال عنترة: العبد لا يحسن الكرّ، إنما يحسن الحلاب والصرّ، فقال كرّ وأنت حر، وقاتل يومئذ قتالاً حسنًا فادعاه أبوه بعد ذلك وألحق بنسبه، وقيل إن النبي صلى الله عليه وسلم أنشد قول عنترة:

ولقد أبيت على الطوى وأظله

حتى أنال به كريم المأكل

فقال عليه الصلاة والسلام: «ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلا عنترة» وقيل لعنترة: أنت أشجع العرب وأشدها؟ قال: لا وقيل: فبماذا شاع لك هذا في الناس، قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزمًا، وأحجم إذا رأيت الإحجام حزمًا، ولا أدخل إلا موضعًا أرى لي منه مخرجًا، وكنت أعتمد الضعيف الجبان، فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأثنى عليه فأقتله» ولقد يلاحظ مرة أخرى، أن جانب العشق عند عنترة، كان يأتي باعتباره ملمحًا من ملامح الفروسية أكثر من كونه ملمحًا تعريفيا مستقلاً كما هو الشأن في شعراء آخرين كقيس بن الملوح أو عمر بن أبي ربيعة أو حتى إمرىء القيس.

هذا التـراث «التـاريخى» هو الذى وقع بين يدى رواة القصص الشـعبى فعبروا به الحـاجز بين الواقع والأسطورة فى القصة التى يطلق عليها أحيانًا «إلياذة العرب» والتى ظهر خلالها عنترة محاربًا فى الجزيرة والحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقية والأندلس ويلتقى زمنيا بالحملات الصليبية فينازل أبطالهـا ويطاردهم، ونمت فى هذا المناخ أيضًا قصة الحب العفيف التى جمعته مع ابنة عمه عبلة، والتى وضعت لها الأجيال المختلفة نهايات عدة تحقق من خلالها ما يطمح إليه خيال المتلقى والمبدع الوسيط.

وقد امتدت فترة الرواة الشعبيين تلك نحو ألف عـام، إذ انطلقت بدايتهـا من عصـر الفاطميين، وغطت عصر المشافهة الكبير موازية لمثيلاتها فى ألف ليلة وليلة وقصص البطولات الفردية كالزير سالم وأبى زيد الهـلالى وغيرها، وأتيح خلال هذه الفترة لشخصية عنترة ولشعره المرورُ بدرجات من التناسخ الأسطورى والقصصى والشعرى.

وتلقى الشعر المعاصر مجمل هذا التراث لكى يعيد توظيفه من خلال تقنيات فنية اكتسبها الأدب العربى عبر اتصاله بالآداب الأوروبية الحديثة، وأهمها تقنية «النص الدرامى» الذى يكون قـابلاً لأن يؤول إلى «نص مسرحى» مشاهد، أو أن يبقى نصًا دراميًا مقروءًا أو مسموعًا، وفى هذا الإطار خطا عنترة باهتمام يمتد زمانيا على مجمل الفترة المعاصرة إذ كتبت عنه أعمال شعرية تمتد من ١٩١٠ حتى سنة ١٩٩٥، وتمتد من حيث التنوع إذ كتب بعضها بالفرنسية على يد شعراء عرب، وبعضها فى شكل الشعر المسرحى الملتزم بقواعد الوزن العروض الخليلى وبعضها فى شكل الشعر المسرحى الحر، وتنوعت كذلك الرؤية والآفاق وتوظيف هذا التراث العنترى فى خدمة قضايا إنسانية أو اجتماعية أو سياسية معاصرة، كما تراوحت كذلك الأدوات الفنية بين محاور التناسخ والتماسخ.

ولا شك أن مسرحية «عنترة» لأحمد شوقى هى أبرز الأعمال الشعرية التى ظهرت حول عنترة مع بداية المسرح الشعرى العربى، وكانت قد سبقت بمسرحية عن عنتـرة كتبها سنة ١٩١٠ بالفرنسية الأديب اللبنانى شكرى غانم، ومثلت على مسارح باريس ذاتها ولا شك أن شوقى الذى كان على صلة بالأدب الفرنسى قد بلغه نبأ هذا العمل الأدبى، مشاهدة أو قراءة، أو على الأقل سماعًا به»[٣]، وذلك لا يقلل من ريادة عمل شوقى الذى استقبل التراث المتصل بعنترة تاريخيًا أو أسطوريًا، وشكل التصور الهيكلى لعمله المسرحى على نحو يتميز به أيًا كانت درجة الخلاف معه، واختار نمط الصياغة الشعرية الملائم.

وعلى مستوى الهيكل فقد ظل «زمن الرواية» عند شـوقى هو منتصف القرن الأول قبل الهجرة، وظل «مكان الرواية» هو بادية نجد ممثلة فى أحياء عبس وعامر وما بينهما، وهو هيكل ظل من ناحية الزمان والمكان يحافظ على مناخ القصة التاريخية ولا يمتد مع الروايات الأسطورية التالية لها، وسوف يتحقق التنوع والتوسع من خلال الشخصيات والأحداث التى يتطابق جانب منها مع الواقع التاريخى، وتختلف جوانب أخرى عنه، فعبلة فى المسرحية يتنافس على حبها شابان آخران هما صخر وضرغام إلى جانب عنترة ابن عمها الذى

تبادله الحب وتؤثره على من سواه، رغم معارضة والدها مالك، بل وتحريضه الآخرين على أن يأتوه برأس عنترة مهرًا لعبلة، وتزداد قناعة عبلة من خلال مواقف بطولة عنترة المتعددة على امتداد المسرحية ولا ترغب فى معارضة أبيها الذى يسعى فى قبول خطبة صخر لها، وهو سرى من بنى عامر تحبه فى الواقع صديقتها ناجية ولكنه لا يفكر إلا فى عبلة، وتتآمر عبلة مع عنترة وناجية حتى ليلة زفافها إلى صخر، فتحل محلها فى الهودج ناجية التى تحب صخرا، وتزف هى إلى عنترة الذى تحبه، ظل شوقى إذن من حيث الهيكل فى إطار التصور التاريخى المكانى والزمانى وإن كان قد صاغ هذه النهاية على طريقة مزج المأساة بالملهاة - فيما يسمى بالتراجى - كوميدى لكى يمتع جمهور النظارة على عادة الثلث الأول من القرن العشرين.

أما البناء الشعرى للنص فلا شك أن شوقى واجه من خلاله موقفًا دقيقًا وهو يختار اللغة الملائمة لشخصيات العصر الجاهلى وعلى نحو خاص لغة البطل الشاعر التى كانت تقتضى فى بعض المواقف مزج جانب من شعره الحقيقى بالشعر المنسوج حوله والمحاكى لشخصيته، وتلك الدقة لم يواجهها شوقى فى أعمال مسرحية أخرى مثل قمبيز ومصرع كليوباترا وعلى بك الكبير والست هدى والبخيلة وواجهها بدرجات مختلفة فى مجنون ليلى وأميرة الأندلس وفى هذا الإطار استطاع شوقى أن يعطى الإحساس القوى بلغة العصر والشخصية وأن يقترب من بعض أسرار النسيج فى لغة عنترة ويحاول التداخل معها دون أن يترك إحساسًا بخلخلة المعايشة أو اتساع الفجوة، يقول على لسان عنترة فى نهاية الفصل الثالث مخاطبًا عبلة:

لم أنس ذكرك والجراح تسيل من
درعى وتصبغ أشقرى بالعندم
ولقد ذكرتك والرماح نواهلٌ
منى وبيض الهند تقطر من دمى
فصفيت أعتنق الرماح لأنها
خطرت كأسمر قدك المتقوم
وودت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

ولا يعنى هذا تيبس اللغة على لسان شوقى - فقد كانت فى بعض المواقف، وعلى لسان عنترة.

مرحبا بك مرحبا بك
عش تمتع بشبابك[٤]

ومع أن شوقى أقام نسيجه الموسيقى فى إطار بنية الالتزام الخليلية فقد استطاع أن يطوع إلى مدى بعيد صورة البحر الغنائية إلى حاجة الحوار الدرامى، وأن يفلت كذلك من رتابة الإيقاع الموحد الذى يغرى بهيمنة إيقاع موسيقى واحد على حدث درامى متغير ومتنوع. ومسرحية عنترة توجد بها مقاطع ليست قصيرة، تساق على لسان البطل الواحد فى الموقف الواحد، مثل المشهد الأول الذى يشغله عنترة وحده فيلقى أولاً عشرة أبيات من بحر الطويل تتكون من ثمانين تفعيلة، يتبعها بخمسة أبيات من مجزوء الكامل تتكون من عشرين تفعيلة دون أى تدخل حوارى.

لكن ذلك يقابله تجزئة فى المشاهد الأخرى للبيت الواحد حتى يشغل أحيانًا أربعة مواقف، ففى المنظر الثانى من الفصل الثانى يجىء المشهد الخامس كله وجزء من المشهد السادس وقد شغلت كلها ببيت واحد من مجزوء الكامل يتكون من أربع تفعيلات تدور بين مالك وعبلة على النحو التالى:

المشهد الخامس

مالك - عبلَ

عبلة - أبى؟

مالك - من أين يا عبلةً

المشهد السادس

(تدخل عبلة)

عبلة من خبائيا.

ويشيع هذا التكنيك عند شوقى مع الأبحر المختلفة، فبيت من مخلع البسيط يقسم حواريا على النحو التالى:

عنترة: وأين كان الرجال؟

عبلة: سلهم.

عنترة: وكيف لم يسمعوا النداء؟

وبيت من بحر الكامل يقسم حواريا إلى أربعة مواقف:

عبلة: فتى وممن الفتى؟

ناجية: من عامر.

عبلة: وما حداه نحو عبس؟

ناجية: الهوى.

وعلى هذا النحو يطوع شوقى كثيرًا من البحور لتطلبات الحوار، حتى تلك الأبحر المضفورة مثل بحر الخفيف «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» الذى يتحول بيت واحد منه إلى ثلاث جمل حوارية مثل:

ناجية: عم صباحًا ياعامرى إلى أين؟

صخر: إلى عبلةٍ.

ناجية: أيمكن ذاكا؟

ومن خلال مقطع الصوت الواحد ذى النفس الطويل النسبى، الذى يكون نحو عشرة أبيات ويتغير خلاله البحر(٥)، وحواريات البيت الواحد الموزع يحدث لون من التعادل بين الغنائية والدرامية، كان ملائمًا لمرحلة بداية المسرح الشعرى.

على أن شوقى التفت من ناحية أخرى إلى إمكانيات التنوع الموسيقى فى عروض الخليل، فكان الانتقال من بحر إلى بحر سواء من خلال الموقف الواحد كما أشرنا أو من خلال المواقف المتتالية المتنوعة، والواقع أن الاختيار عند شوقى لم يقتصر فقط على تنويع البحور بل أفاد كذلك من تنويعات الزحاف والعلل التى تعطى إيقاعات متعددة داخل البحر الواحد كما يحدث فى بحور الرجز والكامل والبسيط على سبيل المثال، وعندما يرسم شوقى المشهد الثالث من الفصل الأول فيجعل صوت «الهاتف» يجىء على إيقاع مخلع البسيط.

الهاتف:

الديك عند البيوت صاحا

ياحىّ عبسٍ عِموا صباحًا

حنّ هلا يارعـــاة هبـــوا

هاتوا المواشي خذوا البطاحا

هلّمّن ياراعـيـات عـبس

الرعي والحلب والفلاحا

فتنبعث على إثر الصوت مظاهر الطرب والحركة وتتغنى الفتيات وتسعد عبلة وترسل التعبير عن سعادتها فى «مونولوج» يجىء على إيقاع «مجزوء الكامل» وقد استفاد إلى جانب قصر عدد التفعيلات تحويرات زحاف «الإضمار» و«الوقص» فتتحول التفعيلة من متفاعلن إلى مستفعلن أو متفعلن وتبعث فى الأداء سرعة ومرحًا:

وادى الصـفـا تجاوبت

ورقـرقـت عـصـافـيـره

وانتـبـهـت فـيـاـه

واسـتـيـقـظت مظاهره

نبـــاتـه وسـبــاؤه

وظلـفـه وحـافـره

وكذلك يجىء إيقاع الفتيات الأخريات على وزن «بحر المجتث» القصير الراقص «مستفعلن فاعلاتن» وكأنه يجسد الرقصة الجماعية أثناء الغناء:

ماء من الفجر أصفى

قرِدْن صـفـا فصفا

واقعـدن فاضربن دفّا

وقمنّ فـاضـربن طارا

جئن الصـفـا عذارى

اسألن منه الجرارا

ردن القـراح الزلالا

ردن الرحيق الحلالا

فـمـا سـقـى منذ سالا

كمثل عبس ديارا

ولسنا فى حاجة إلى تأكيد ما يتركه «توشيح القافية» فى مثل المقطع السابق من أثر فى ترجمة الشكل الشعرى للموقف المراد تصويره وتنمية الحدث من خلاله. إن عنصر البنية الموسيقية الملتزمة المتنوعة، المقيدة الراقصة، يضاف إلى عنصر البنية اللغوية الملائمة الطيعة، إلى عنصر الهيكل المخطط فى إطار مناخ زمانى ومكانى محددين، ليجعل من صوت الأداء الشعرى فى مسرحية **شوقى** تناسخًا، يعيد إلقاء الضوء على قطعة من التراث، أو يعيد قليلاً توزيع ألحان قطعة موسيقية فى بنية تشكل فى ذاتها حلقة واسطة بين مذاق المنبع والمصب، ولا يكاد **عنترة** يخرج خلالها من إهابه القديم إلا من خلال لفتات عابرة يدعو فيها العرب إلى التوحد والالتفاف حول قائد فارس وتنحية سيطرة الأجانب من فوق أرضهم وهى لفتات كان لها تفسيرها السياسى المباشر وقت كتابة المسرحية.

يعود **عنترة** مرة أخرى إلى الظهور من خلال مسرحية شعرية **لأحمد سويلم** تحمل عنوان «الفارس» وقد صدرت سنة ١٩٩٥ وهى من الشعر الحر وستقف أمام بنية الهيكل والقالب الموسيقى والقالب اللغوى فى محاولة لرصد العمل على خريطة التناسخ أو التماسخ فى إطار الحوار المستمر بين المعاصرة والتراث وينطلق هيكل العمل هنا، من نقطة مغايرة بالقياس إلى العمل السابق، إذ يعتمد مجمل التراث التاريخى والأسطورى، بل ولعله يجنح إلى الجانب الأخير، إذ يتخذ من فترة حكم **العزيز بالله الفاطمى** منطلقًا لمسرحيته ويختار

عبارة **لويس شيخو** التى تحكى تكليف **يوسف بن إسماعيل** شيخ الحكائين بإلهاء الناس عما يدور فى قصر **العزيز**، من خلال رواية قصة **عنترة**. ومن هذا المنطق تخصص المسرحية «المشهد الأول» الذى يحتل نحو ثلث العمل المسرحى، كمشهد تبريرى يدور فى قصر **العزيز** ويحاوره فيه المنجم المضحك والشاعر الجرئ، المدافع عن المجاعة التى يتعرض لها الناس فى عصره والسنين العجاف التى طحنتهم والثورة التى تتهدد الحاكم، ثم ينتهى الأمر باقتراح إلهاء الناس برواية قصة عنترة على يد شيخ الحكائين، ويصور المشهد الثانى تجمع الناس لسماع الحكاية وقد دعاهم المنادون من كل مكان لسماعها ثم يتحاورون مع الحاكى، وينتهون إلى الرضا باقتراح أن يمثلوا جميعًا حكاية عنترة، ويحسون أثناء التمثيل أنهم يتنفسون مشكلاتهم ويتعطشون للبطولة والحرية، مما يزيد من قلق الخليفة الذى يتابع تطور المشاهد ويقترح أن يقوم هو بتمثيل دور الملك فى الحكاية حتى يكبح من جماح التطلعات وخلال ذلك تتطور حكاية **عنترة** على النحو المشهور من إبراز البطولات وحب **عبلة** وظهور المنافسين له عليها من سراة العرب وأشهرهم **عمارة بن زياد** الذى يجئ خاطبًا لعبلة بماله وفروسيته، وعندما يتصدى له **عنترة**. يرضى بالدخول معه فى مبارزة، فيصرعه عنترة دون أن يقتله، فيذكره عمارة بغناه وأنه كان على استعداد لأن يقدم مهرًا **لعبلة** ألفا من النوق العصافير فيقبل **عنترة** التحدى الإضافى ويرحل إلى بلاد الأكاسرة حيث لا توجد النوق إلا هناك، وتتعلق به فى غيبه أحلام الجموع وتكثر التكهنات والشائعات، وتتصارع أحلام القوة فى كبت تطلعات الناس، وأحلام الناس فى قهر السيوف الظالمة.

وبنية الهيكل على هذا النحو تحدث خلخلة فى مربع الزمان والمكان والبداية والنهاية، كما تسقط الحائط الماثل بين الراوى والنظارة وبين التاريخ والأسطورة وتتحول المسرحية من خلالها إلى لون من محاكاة المحاكاة. وطبيعى أن تشكيل الهيكل يدخل فى إطار التخطيط الموضوعى الذى يرسمه مؤلف المسرحية الشعرية قبل الشروع فى بنائها، ولعل تلك واحدة من النقاط الرئيسية التى تختلف فيها المسرحية الشعرية عن القصيدة الغنائية، وتختلف فيها من ثم مؤهلات الشاعر المسرحى عن الشاعر الغنائى، فلا يصير العبور من أحد الميدانين إلى الآخر عبورًا حتميًا، بل ولا حتى عبورًا سهلاً، وإن كان عبورًا واردًا فى كثير من الأحيان، وغيابه فى الوقت ذاته لا يعد سمة سلب فى الشاعر المسرحى أو الغنائى.

إن المشهد الأول الذى اتخذ من عصر **العزيز** منطلقًا له، اعتمد فيه المؤلف على رواية أوردها الأب **لويس شيخو** فى الجزء السادس من كتابه «شعراء النصرانية فى الجاهلية»، والواقع أن الكتاب يكاد يمثل المرجع الأول للمسرحية كلها، فهو كتاب أورد كل شعر نسب إلى **عنترة**، سواء صحت نسبته أو كان من إضافة الرواة وقد أشار المؤلف نفسه إلى ذلك إذ يقول: «وقد عثرنا فى كثير من الكتب على أبيات منسوبة إلى **عنترة** لم تدخل فيما رواه **الأصمعى وأبو عمرو بن العلاء والمفضل وأبو سعيد السكرى** من شعره، فجمعنا كل ما وجدناه من هذا القبيل صحيحًا أو مصنوعًا»[6]، وهو الذى ذكر الروايات الخاصة **بعمارة بن زيادة** وخطبته لعبلة[7] وكذلك خروج عنترة لطلب النياق فى العراق[8] وهى روايات اعتمدت عليها المسرحية فى بناء

شخصياتها وأحداثها، كما اعتمدت كذلك، كما أشرنا، على رواية شيخو لبدء كتابة قصة عنترة الأسطورية فى العصر الفاطمى على يد رجل «من أفاضل الرواة يقال له الشيخ **يوسف بن إسماعيل** وكان يتصل بباب **العزيز** فى القاهرة، فاتفق أن حدثت ريبة فى دار **العزيز** ولهجت الناس بها فى المنازل والأسواق فساء العزيز ذلك وأشار إلى الشيخ **يوسف** أن يُطرف الناس بما عساه أن يشغلهم عن هذا الحديث. فأخذ يكتب قصة لعنترة ويوزعها على الناس فأعجبوا بها واشتغلوا عما سواها ومن تلطفه فى الحيلة أنه قسمها إلى اثنين وسبعين كتابًا والتزم فى آخر كل كتاب أن يقطع الكلام عند معظم الأمر الذى يشتاق القارئ إلى الوقوف على تمامه فلا يفتر عن طلب الكتاب الذى يليه»(٩).

ويبدو أن المؤلف الدرامى التقط عبارة «ريبة فى دار العزيز» فحولها - دون مزيد من التعمق والتأهب - إلى «مجاعة فى عصر العزيز» دفعت الناس إلى التذمر وعبر عنها صوت الشاعر فى مخاطبة الخليفة: «أنت الحاكم والسلطان ومن حق رعاياك عليك أن يتوفر لهم الرزق العادل كما ظل سنينا موفورًا.. يتساءل كل الناس على طول الوادى عن أسباب القحط وكيف لمن يتولى الأمر... ألا يشعر بشعور الفقراء.. كيف له لم يفطن من زمن لجفاف النهر ولم يحسب لليوم حسابه». وعلى هذا الأساس شيد الحدث النواة الذى دفع إلى التذمر وأوجد الحاجة إلى الإلهاء السياسى عن طريق القصص وغذّى هذا التصور من خلال حوار فى مجلس **العزيز** يتولى فيه جانب المجاملة والنفاق المنجم، على حين يتولى الشاعر الكشف عن تذمر الناس من الفقر والظلم وعسف الحاكم وقسوة الحاشية. والحقيقة أن الرصد التاريخى لعصر **العزيز** يقول عكس ذلك فالعصر كان عصر رخاء والحاكم كان مقربًا إلى الناس، كتب **ابن تغرى بردى** عن عصر **العزيز**(١٠). «وفى أيامه بُنى قصر البحر بالقاهرة الذى لم يكن مثله لا فى الشرق ولا فى الغرب. وقصر الذهب وجامع القرافة، قال المسبحى، وكان العزيز أسمر أصهب الشعر، بعيد ما بين المنكبين حسن الخلق قريبًا من الناس، لا يؤثر سفك الدماء.. وكان أديبًا فاضلاً ولم يسجل التاريخ فى سنوات حكمه التى بلغت نحو عشرين عامًا وبدأها وهو شاب فى العشرين، وأنهاها صوته فى الثانية والأربعين، لم يسجل التاريخ خلالها قحطًا ولا مجاعة بل إن غلات مصر كان يحمل منها الكثير إلى الشام فى عصره كما يسجل المؤرخون(١١)، لكن كانت هناك ألوان من الإشاعات والحوار فى عصره تتصل بمشاكل أخرى مثل ادعاءات الفاطميين الدينية ومدى قبول المصرين لها أو رفضهم إياها، وقد كان المصريون لا يقبلون مثلاً ادعاء الفاطميين بأنهم من سلالة بنى هاشم، وقد وجد العزيز ذات مرة رقعة على المنبر يوم الجمعة فإذا فيها:

إنا سمعنا نسبًا منكرا
يُتلى على المنبر فى الجامع
وان أنساب بنى هاشم
يقصر عنها طمع الطامع

وكانت الإشاعات من حاشية الخليفة تتحدث عن أخبار النجوم له بالمغيبات وقدرته على معرفة الخارجين أو غير الموالين، فسخر منه المصريون ببطاقة كتبوها وتركوها على المنبر وآخرها:

إن كنت أعطيت علم غيب
فقل لنا كاتب البطاقة

وتلك فى ذاتها جوانب كانت تصلح منطلقًا لبنية مسرحية تستغل الروح المصرية فى التلميح والتورية وإشاعة النكت والتخفى وتأويل ما يمكن أن يكون فى عصر **العزيز**.

وليست فى «**قصر العزيز**» وحده ومقابلة خيال المؤلف بحقائق العصر ليست لونًا من العنت، وإنما تذكرة بمتطلبات مرحلة الإعداد الواعى لهيكل العمل الدرامى، وهى مرحلة تختلف قليلاً عن التاهب للقصيدة الغنائية كما أشرنا. ولقد يدخل فى هذا الإطار المفارقة فى طبيعة الدور الذى أسند إلى المنجم والشاعر هنا فى هذه المرحلة التمهيدية، فالمنجم هو الذى يبدو مجاملاً مداهنا، والشاعر يبدو جريئًا ناقدًا مُبَصّرا بالعواقب الوخيمة، والتقاليد المسرحية والواقعية تسند عادة دور التبصير والتحذير إلى طبيعة المنجم الذى يستطيع منذ عصر **أوديب** أن يحذر الملك من ابنه الذى سوف يقتله، ويبقى الشاعر جليسًا أنيسًا مجاملاً.

والمفارقة مرة أخرى بين الشعر الموضوعى والحقائق الموضوعية، تتمثل فى بعض المشاهد التى تدور فى عصر عنترة، وتفلت منها بعض الأرقام التاريخية ففى بداية المشهد الرابع يجلس والد **عبلة مالك بن قراد** مع بعض خاصته يشربون ويتسامرون حول الشعر فيفضل بعضهم امرىء القيس فيرد عليه الآخر:

«الحق معك، ولكنك والله تنسى، حكمة شعر **زهير**، وخمريات **الأعشى** وعذوبة **طرفة**»فيرد **مالك**: «إنك تذكر أعظم شعراء العرب، هل لك أن تسمعنى شيئًا منهم؟»: ويبدأ بعد هذا إنشاد مقاطع من شعر هؤلاء. وتأتى المفارقة عندما نعلم أن **عنترة** مات سنة ٦٠٠م، وأن **الأعشى** مات بعده بنحو ثلاثين عامًا سنة ٦٢٩م (٧هـ) و**زهير بن أبى سلمى** مات بعده كذلك بنحو عشرة أعوام سنة ٦٠٩م وإذا تصورنا أن هذا الحوار جرى بالقطع فى شباب **عنترة** أيام الصراع على حب **عبلة** أى قبل وفاته بنحو أربعين عامًا فسوف نجد **الأعشى** فى هذه الفترة طفلاً يحبو و**زهير** صبيًا يلعب، وليسا من أعظم شعراء العرب!

إن هذه الفجوات عندما تدخل فى البنية الرئيسية تحدث خلخلة فى تماسكها ولا تصير علاقة التراث بالمعاصرة تناسخًا تتدفق خلاله الدماء وإنما تصير تماسخًا تتبادل فيه الصور التشويه والمحو.

إن تامل البنية اللغوية والإيقاعية فى مسرحية الفارس **لأحمد سويلم** يظهر إلى أى حد نحتاج ونحن نقيم جسور التواصل والتناسخ والاستلهام بين التراث والمعاصرة إلى قدر أكبر من الطاقة والتاهب، ويزداد الأمر حساسية كما أشرنا من قبل عندما تكون «المحاكاة» دائرة فى إطار شعرى، كما هو الشأن مع **عنترة**، وعندما تستلزم الدقة الفنية أن يكون جانب من المحاكاة لغويًا وإيقاعيًا.

فى المشهد الأول ينسج شاعر **العزيز** له قصيدة مديح تأتى على بحر البسيط ويجىء فيها..

أكرم بفضل العزيز المطعم الكاسى

لولاه ما أشرق الوادى على الناس

أسرتنى بالندى، إن الندى قفص

من الحديد به فجرت إحساسى

ولابد أن يذكر الشطر الأول قارىء الشعر القديم بعبارة مماثلة قادت **الحطيئة** إلى المحاكمة أمام عمر

بن الخطاب بتهمة الهجاء عندما هجا الزبرقان بن بدر بقوله:

دع المكارم لا ترحل لبغيتها

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسى

وعندما تستقدم المسرحية أبياتًا من شعر عنترة على لسانه فإن مزجها بأبيات أخرى ذات إيقاع موسيقى مختلف، يخرج الأذن عن مناخ اللحظة العتيقة، يجىء فى المشهد الثانى على لسان عنترة:

وانى لأحمى الجار من كل ذلة

وأفرح بالضيف المقيم وأبهج

وأحمى حمى قومى على طول مدتى

الى أن يرونى فى اللفائف أدرج

وأنا لون سوادى.. فهذا قدرى

وهو لدى.. أنصع من قلبك يابن زياد

إن قضية التعبير فى هذا اللون من الأعمال التى تمتزج فيها النغمة القديمة بالنغمة المعاصرة، تتعرض أحيانًا من خلال إرادة خلع الحاضر على الماضى إلى اختبارات وضع عبارات معاصرة على ألسنة شخصيات قديمة مثل:

ولكن نجتذب الرأى العام الى جانبنا

يقلن أنك تمنح بمناسبة الأعياد

مكافأة فى الشهر القادم

أو مثل العبارة التى تفتتح بها المسرحية:

بالعين بالقلب

نفديك يامحبوب

وهو تلوين إذا لم يتم أخذ زمامه والسيطرة عليه بحيث يمثل نغمة سخرية مقصودة أو مزجًا يراد من ورائه بناء نمط خاص، فإنه يعرض فكرة «الإحكام» إلى خلخلة رئيسية.

وكثيرة هى جوانب «الإحكام» التى تتطلب لغة المسرح الشعرى على نحو خاص مراعاتها، حتى تجمع العبارة بين دقة الإعداد المسرحى وشفافية الأداء الشعرى، وحتى لا ترد على لسان شيبوب مثلاً عبارة مثل:

انك يابن زياد قد جئت الدنيا

من غير مناسبة (!!!)

أما عنترة وأمثاله

فقد جاءوا من أجل البشر.

وحتى لا تمتد غيبة الإحكام، إلى غيبة الصحة اللغوية، مثل:

«لكن التفكير بها يشغل هذه الأيام من يتولوا أمر الدولة»

أو إلى ركاكة البنية مثل:

فهذا العبد الأسود مشكوك فى نسبه

وسيده شداد.. لا يعترف به

ولا يلحقه بنسبه.

وإذا قيست تجربة الأداء الموسيقى بما يملكه هنا نظريًا من «حرية» الحركة بتجربة الأداء المقابلة فى الشعر ذى النمط التقليدى، فإنه لابد أن يعاد النظر فى مدى الانحدار الموسيقى الذى يؤدى إليه هذا القدر الهائل من الانحراف على درجات الزحافات والعلل المسموح بها

أو غير المسموح والتى تؤدى فى كثير من الأحيان إلى إزهاق كل حس موسيقى فى التعبير وإلى اللجوء إلى المط والحشو وخاصة فى بحر كبحر «الخَبَب» الذى يتحول مع كثرة الضرورات إلى نثر يفقد مشروعية تجزئته على سطور متفاوتة.

إن القضية عندما تتم العودة إلى بدايتها تلفت أعيننا إلى دقة الحركة ولواهبة والتأهب، التى ينبغى أن تتوافر ونحن نفتح نفوسنا لصفحة من التراث لاستيعابها وتمثلها وإعادة أدائها حتى يؤدى الفن جانبًا من دوره الخالد، وهو إعادة ضخ الدماء النقية وتأكيد معنى التواصل، ولا يتوقف دوره على إنتاج كلام يكون مجرد تكرار لكلام أى أن نهدف إلى أن تكون المحاكاة محاكاة للجواهر، لا للأعراض، وأن يكون صنيعنا الفنى فى نهاية المطاف إذا صح التعبير تناسخًا لا تماسخًا.

الهوامش

(١) أصحاب الواحدة هم الذين عرفوا فيما بعد بأصحاب المعلقات: طبقات فحول الشعراء لابن سلام تحقيق محمود شاكر جـ ١ ص ١٥٢.

(٢) انظر الأغانى (طبعة دار الكتب) جـ ٨ ص ٢٣٧ وما بعدها.

(٣) انظر: د. محمد مندور مسرحيات **شوقى**.

(٤) أحمد شوقى: الأعمال الكاملة ـ المسرحيات ص ٩٢، الهيئة المصرية للكتاب سنة ١٩٨٤.

(٥) انظر بالإضافة إلى ما ذكر من قبل ص ٣٤.

(٦) شعراء النصرانية فى الجاهلية، لويس شيخو ـ مكتبة الآداب، جـ ٦، ص ٨١٦.

(٧) السابق ص ص ٨٠٤، ٨٢٥.

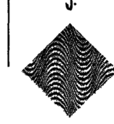
(٨) السابق ص ٨٤٤.

(٩) السابق ٨٨٢.

(١٠) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة. طبعة دار الكتب جـ ٤ ص ١١٣ وما بعدها.

(١١) السابق ص ١٢٠.

عزمى عبد الوهاب



الوجـوه

عمرو عبدالحميد :

من فوضى الله أتيتَ

تهذب شاربك الكثَّ

فتعلق رائحة القهوة فيه

وموسيقى البوح الأزرق

أكتافك أعرض مما كنت أظن

فكيف رعيت قطيع الدهشة فى جيبيك؟

وعدت إلى فوضى الله

وحيدا؟

أحمد عبدالرحيم:

أين ستنفذ من ملكوت الله

وأنت وراءك طفلان ووردة؟

هل كنت بريئا من لبلاب البيت

فتزرع فى شرفاتك حنجرة

عامرة بموائد للوقت..

وتجوع إلى قمر

لم يفسده الشعراء؟

اسامة سليمان:

كل مسافات العالم تختصر

حين تجيء كصبح فرعونى

موشوما باللوتس والأفعى الذهبية

فلماذا تترك قدام المسجد خفيك،

وتَلَقّى نايا

وامرأة

حافلة بغياب ما؟!

فضاء مختلف:

الطفل الملكى المشغول

بشىء لايشغلنا

دارى ثقب (الأوزون) باكمامه

وتبوأ مقعده فى أوربتى





فتحى عبد السميع

مفاهيم الشعرية*

إن الشعرية عمومًا هى محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القوانين التى يتوجه الخطاب اللغوى بموجبها وجهة أدبية، فهى إذن، تشخص قوانين الأدبية فى أى خطاب لغوى، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر، غير أن الشعريات الحديثة لم تنحصر فى مجال نظريات الأدب، بل اتسعت لتشمل فنونًا إبداعية أخرى منها الفن التشكيلى والفن السينمائى، كما اتسع المدى ليصل إلى البحث فى شعرية الأشياء الواقعية كما عالجها غاستون باشلار فى «جماليات المكان».

ولما كان الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام ينطوى على اختزال مخل، يخفى قضايا مهمة، فقد سعى كتاب «مفاهيم الشعرية» ـ ومن هذا المنطلق ـ إلى تقديم دراسة مقارنة فى الأصول والمنهج والمفاهيم، ركز فيها حسن ناظم على الشعريات التى اعتمدت على المجازات اللغوية بصورة عامة، وقد جاء الكتاب فى أربعة فصول، أولها بعنوان (الأصول والعلاقات)، وفيه يصطدم الباحث بإشكالية المصطلح ويحاول ان يحصر ـ حسب معرفته ـ جميع النصوص التى وردت فيها لفظة شعرية فى تراثنا النقدى، ويتأمل عدة نصوص وردت فيها لفظة شعرية للفارابى، وابن سينا، وابن رشد، والقرطاجنى، حيث يستنبط أن اللفظة لا تمتلك مقومات الاصطلاح.

أما عن مصطلح الشعرية Poetics فى الدراسات الحديثة فقد اقترح النقاد والمترجمون ترجمات عديدة هى: الشعرية، الإنشائية، الشاعرية، علم الأدب، الإبداع، الفن الإبداعى، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر. ولا شك ان هذه الترجمات المتعددة والمتباينة تسهم فى تصعيد أزمة الاصطلاح التى يدعو المقترحون جميعًا إلى ضرورة حلها عن طريق المناقشة والاتفاق دون أى تحذلق ومماحكة، والباحث مستندًا إلى هذا يرئ أن لفظة

* حسن ناظم ـ مفاهيم الشعرية ـ المركز الثقافى العربى ـ بيروت ـ ١٩٩٤م

Poetics وذلك لشيوعها وثبوت صلاحيتها.

وفى المبحث الثانى الذى يأتى تحت عنوان (الأصول) يسعى الباحث إلى تأسيس خلفية تاريخية للشعرية لا بالمعنى الشائع وهو الاستقراء الشامل لتاريخ موضوع الدراسة ومتعلقاته بدقة لا تغفل شيئًا، بل يكرس اهتمامه على الدراسة الرائدة فى الشعرية عند كل من اليونان خاصة أرسطو، والعرب خاصة **الجرجانى والقرطاجنى**، وفى المبحث الخاص بالعلاقات يناقش الباحث علاقة الشعرية بالأدبية Literariness والأسلوبية والتأويلية والجمالية باعتبارها حقولا موازية، وذلك وصولاً إلى تمييز جلى للشعرية وإلى تشذيبها من كل التداخلات بينها. وبين هذه الحقول.

أما الفصل الثانى وعنوانه (الشعرية واللسانيات)، وينقسم إلى مبحثين، يدور أولهما حول (المبادئ اللسانية)، حيث يحاول الباحث عرض اللسانيات السوسيرية لا من خلال مبادئها العامة فحسب بل يتجاوز ذلك إلى عقد وشائج بين وجهات نظر متباينة، تنمى تارة الثقة بصلاحية المنهج اللسانى وتشكك تارة أخرى فى هذه الصلاحيات، وهو أمر لم تسلم معه مناقشات الباحث من تضارب وتناقض واضحين .

٢ ـ الشعرية واللسانيات

وفى سياقه يصل الباحث إلى حتمية تعامل الشعرية مع اللسانية، ذلك أن الشعرية حقل معرفى يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذى يجعلها اكثر تماساً مع منهجية اللسانية التى لم تنحصر اهميتها فى تجديد الدراسات اللغوية فحسب، بل إن مبادئها وطرائقها فى التحليل امتدت لتدخل نطاق العلوم الإنسانية.

الفصل الثالث : يتناول الباحث (**شعرية التماثل**) من خلال ثلاثة عناوين فرعية هى: ـ

١ ـ الشعرية عند الشكليين الروس:

إذ أن محاولة تأسيس شعرية حديثة ترجع إلى الشكليين الروس الذين كان يدفعهم إحساس بضرورة إقامة علم الأدب، وقبل أن يتناول الباحث تصورات الشكلية فى اللغة الشعرية، يعرض مفهومهم للشكل الذى يتحدد من خلال استخدام خاص لمكونات العمل الأدبى، وليس من خلال المكونات ذاتها، ويورد الباحث تصورات المدرسة الشكلية للغة الشعرية حيث تحدد عملهم فى وضع مقابلة بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، وكانت هذه المقابلة بمثابة نسق منهجى لتأسيس نظرية للشعر، أما التصور الثانى فقد وضعه «**شلوفسكى**» محاولاً تأسيس نظرية فى القراءة من التقابل بين اللغة (ذاتية الغائية) واللغة (مغايرة الغائية) أما التصور الثالث فقد عبر عنه «**تينيانوف**» بقوله «إن وجود الواقعة الأدبية متعلق بنوعيتها التخالفية، والأدب سلسلة تتطور عبر الانقطاعات.

٢ ـ الفرق بين الشعر والنثر:

وهذه قضية جوهرية وقد انطوت معالجتها ـ كما يوضح الباحث على ثلاثة أبعاد، يرصد البعد الأول الفرق بين الشعر والنثر الأدبى واليومى ويرصد الثانى الفرق بين الأدب واللاأدب، ويرصد الثالث الفرق بين الفن ـ ومنه الأدب ـ وغيره من العلامات، وهو تمييز يقع ضمن دائرة السيميائية.

٣ ـ شعرية التماثل :

يعرف **ياكوبسون** الشعرية بأنها «ذلك الفرع من اللسانيات الذى يعالج الوظيفة الشعرية فى علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة» ويستوقف الباحث هذا التصور لـ «**ياكوبسون**» موضحًا أن الوظيفة

الشعرية تخلخل البنيات اللغوية، وهيمنة هذه الوظيفة تعنى هيمنة تخلخل البنيات، فالوظيفة الشعرية تعبث [بانتظام] داخل الخطاب، إنها تنقل التماثل من مكانه الطبيعي وهو محور الاختيار إلى محور التأليف، وبنـــاء عليه ينبثق نسق التوازى Parallelism .

الفصل الرابع: الذى يعالج (شعرية الانزياح) و (الفجوة) و (مسافة التوتر):

١ ـ شعرية الانزياح

يسعى الباحث تحت هذا العنوان إلى تناول الانزياح Deviation كما تبلور مفهومًا نظريًا أسست عليه شعرية خاصة بـ (**يجان كوهن**) الذى بدأ البحث عن القاسم المشترك بين الانزياحات بمختلف أصنافها ـ من الخطوة التى وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفى الخالص، إنه يقيم ـ بإيجاز شديد ـ (شكلاً للاشكال) من خلال وصل هذه الأشكال بمستويات ووظائف متجانسة تكون قواسم مشتركة بينها، وتقضى هذه المحاولة إلى بناء شكل متناسق وعقلانى يتضمن مجمل العمليات التى يتأسس عليها الشعر .

٢ ـ شعرية الفجوة

مسافة التوتر، وهى شعرية يستند فيها **أبوديب** إلى مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية، فالشعرية «خصيصة علائقية أى أنها تجسد فى النص شبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعرياً، ولكنه فى السياق الذى تنشأ فيه هذه العلاقات، وفى حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها؛ يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها، ويناقش الباحث علاقة هذا المفهوم بمفهوم الانزياح عند **كوهن** وكذا إحالته ـ حتى على صعيد التسمية ـ على بعض الباحثين الغربيين، ويخصص مبحثًا عن الشعرية ونظرية القراءة، غرضه الرئيسى هو الحس العميق بأن ثمة تحويرًا أجرى على مفاهيم نظرية القراءة والتلقى، لتنصب فى صلب نظرية «أبوديب». وهكذا يبدأ الباحث بالتنبيه على أن الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارئ وأن الشعرية ذات الاتجاه اللسانى لم تعر اهتمامًا للكشف عن القيمة الجمالية فى النص الأدبى، بل اكتفت بالدراسات الوصفية المختصة، وقد اضطلعت فيما بعد نظرية القراءة وجمالية الاستقبال والتلقى بالدور المهم فى الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة، وهكذا بدأ تحول فى مفهوم الشعرية بماهيتها ـ ضرورة ـ بالقراءة ويعرض الباحث مفهوم (أفق الانتظار) الذى أسسه «**ياوس**» ومفهوم القارئ المخبر والقارئ الجمع، كل ذلك فى سبيل أن يصل إلى إظهار مدى المرجعية المصطلحية والمفهومية لنظرية **كمال أبوديب**.وفى النهاية لنا أن نتساءل مع الباحث: هل استطاعت الشعرية بمختلف مفاهيمها النظرية أن تفسر أو تجلى الرسائل الشعرية كلها؟ كما لنا أن نتفق مع الباحث فى أن البحث فى شعرية النصوص الإبداعية سيبقى دائمًا مجالاً خصبًا لتصورات ونظريات مختلفة، وسيبقى محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هارية دائمًا وأبدًا، ومهما نظر فى الشعرية. وعلى الرغم من كل الكلام الذى قيل فيها، سيكون الأجدى جماليًا أن تعد الشعرية قضية تحمل دائمًا فى طياتها المسكوت عنه، ولكى تفتح أفقًا جديدًا للاستكشاف، وتدشن أرضًا بكرًا لا تحدها أية حدود تعسفية تكبح حيويتها.

متابعات

رسائل جامعية

البناء الفنى فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة

من كان يظن أن معركة الشعر الحديث - أشهر المعارك وأكثرها حدة فى منتصف هذا القرن - ستنتهى بهذه السرعة وتحسم لصالح المجددين والمجربين الذين يتمتعون بموهبة الثقة الجريئة؟ ويغامرون من أجل ن يكون لهم صوتهم المتميز وإبداعهم المتفرد؟ ولكن هذا هو ما حدث فقد مضت تلك الأيام العاصفة ووضعت الحرب المستعرة أوزارها وانتصر الجديد كما تقضى بذلك طبيعة الأشياء، ولم يعد يسمع لتلك المعركة إلا صدي خافت يذكر بشراستها وكيف كانت تبتعد عن الموضوع الأساسي وهو الشعر لتكيل التهم للشعراء المغامرين وتسد أمامهم الأبواب وتنال من وطنيتهم وتمعن فى تخويفهم.

لقد جلست ذات مساء مع الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، وكنت مثل أبناء جيلى متحمساً لهذه التجربة الجديدة، وسألته لماذا لم يواصل جهوده الفنية الرائدة فى هذا المجال؟ فأجابنى بصوت واهن:

- ضراوة حراس القافية أفزعتنى.

رحم الله هذا الشاعر.. فلو امتد به العمر لرأى أبناءه وأحفاده يشقون طريقهم بنجاح ويجذبون المتلقين إلى قراءة وسماع أشعارهم العذبة، وربما أصابته الدهشة حين يلاحظ أن الكتب الدراسية التى كانت تضع جداراً سميكا أمام هذا الشعر قد فتحت له أخيراً صفحاتها وأخذت تعلم الطلاب من مختلف الأجيال كيف يستمتعون بهذا الشعر، وربما يدهش أكثر حين يرى أن الدراسات

الأكاديمية جعلت من هذا الاتجاه الجديد موضوعاً لرسائل جامعية يصعب حصرها، تربط هذا الشعر بالتراث العربى وتثبت صحة نسبه إليه، وتراه تطوراً طبيعياً لفننا العربى الأصيل.

ولكن الحقيقة - بدون أن نخرج عن الموضوع - أن محمود حسن إسماعيل ربما صُعق وهو يكتشف أن البعض من شباب الشعراء قد أسرف فى التجريب وتجاوز الحدود؛ فكتب نثراً وسماه شعراً، والبعض أخذ يلوك كلاماً شديد الابتذال - ابتذلته العامية طبعاً - حتى لو كان أصله عربياً فصيحاً مثل: «نط وشاف وبص وخشّ - وأحياناً خشخشتُ» - وأن اللغة هانت على بعضهم فعرضها فى سماجة وثقل ظل مثل قول بعضهم «أضاجعنى».

والغريب فى هذا الأمر أن بعض النقاد ممّن يتحمسون لهؤلاء الشباب ويشجعونهم ويباركون عبثهم ويبشرون بمجدهم الآتى، لا يسمحون لأنفسهم - حين ينقدون أو يبدعون - أن يفسدوا كتاباتهم وأن يشوهوا نصاعة اللغة العربية الحية الموحية.. ولكن هذا موضوع آخر.

والصديق **محمد إبراهيم أبو سنة** واحد من هؤلاء الشعراء المخلصين الذين خاضوا حرب التجديد كصفٍّ ثانٍ حين كانت المعركة محتدمة وقد راهن منذ البداية على مستقبل هذا الشعر، وكنا نجلس معاً فى قاعة المحاضرات الواسعة والدكتور **غنيمى هلال** رحمه الله يؤكد من خلال خبرته الواسعة بتاريخ الآداب حتمية نجاح هذه المغامرة الجريئة، فكنت ابتسم غير مصدق، أما **أبوسنة** فكان وجهه يتهلل إذ يتأكد أنه سائر على الدرب.

وقد وضع أبو سنة نصب عينيه ونحن فى أيام الشباب - التى تبدو لى الآن وهماً - تلك الحقيقة التى ذكرها أستاذنا الدكتور **شكرى عياد** حين قال: إن على الشاعر العربى الحديث أن يتصل بتراثه اتصالاً وثيقاً، وأن يرحل إلى هذا التراث، ولكن حذار أن يطول أمد هذه الرحلة فينسى نفسه هناك، أو يعود منها راكباً جملاً مرتدياً عباءة من الوبر.

وحين كنا نخوض شارع الغورية - كنا نسكن فى القلعة - مصطدمين بالناس البضائع والضجيج، كنت إذا اقتربت من **أبى سنة** أسمعه يردد أبياتاً لأبى **فراس الحمدانى** أو **للمتنبى** طبعاً، ولكن حين ينشر شعره أو يلقيه على الناس كان يؤكد لى أنه فهم جيداً المقصود من هذه الرحلة إلى تراثنا العربى.

لذلك فقد وفق الباحث **شكرى عبدالمجيد الطوانسى** حين اختار «مستويات البناء الفنى فى شعر أبى سنة» موضوعاً لرسالة الماجستير التى تقدم بها إلى كلية الآداب جامعة الزقازيق، وكانت لجنة المناقشة مكونة من الدكتور **عبدالمنعم تليمة** والدكتور **أحمد الهوارى**، وأشرف عليها الدكتور **مدحت الجيار**، وقد حصل الباحث بعد مناقشة رسالته على درجة ممتاز.

إن القيمة الكبرى لشعر **أبى سنة** تأتى من أنه - بحكم دراسته الأكاديمية وقراءته الواسعة للتراث العربى - يعرف جيداً أن للشعر لغة خاصة وأن هذه اللغة يجب أن تكون نقية وحية، وقد وجد الباحث من خلال رسالته شواهد كثيرة تؤكد هذه الحقيقة.

واستند الباحث إلى نظرية المستويات اللغوية فى فهم النص

الشعرى للشاعر، وهو يقول أن بحثه ابتعد عن المفهوم القديم للبلاغة وتبنى مفهوماً حديثا لها يجعلها دراسة علمية شاملة. وقد اشتملت رسالة الماجستير هذه على قسمين، يدرس الأول شعر ابى سنة ويضم الثانى ملاحق الدراسة، وضم القسم الأول مستويات البناء الشعرى بدءاً من المستوى الصوتى إلى المستوى النحوى - التركيبى، ثم البنية التركيبية للشعر فى بُعدها المجازى وذلك من خلال دراسة الصورة الشعرية.

وفى فصل الصورة الشعرية هذا يقول الباحث إنه ينطلق من النظر إلى الصورة الشعرية بوصفها علاقة لغوية بين المفردة ونظيرتها وبين المفردة ومرجعها، ويتوقف عند التشبيه والاستعارة بوصفهما ابرز مظهرين للصورة الشعرية عند أبوسنة، ويتخذ من الصيغ النحوية لكل منهما اساساً لدراستهما، ثم يدرس علاقة الصور بعضها بالبعض الآخر داخل القصيدة، ودور الصورة فى بنية النص الشعرى كله.

ويخلص الباحث - وهو يدرس البنية التى تحكم النص الشعرى عند الشاعر - إلى حقيقة أنها بنية الفقد «والانتظار» فالشاعر يفتقد واقعاً جميلاً يحياه وينتظر مستقبلاً أفضل يزول فيه عن هذا الواقع قبحه ورداءته.

إن الشاعر يفتقد فى واقعه كل الفضائل من حب وعدل وجمال وحق وصدق وأمن، وهو إذ يشهد سوء الواقع وقسوته تتملكه مشاعر الحزن والأسى والألم، وهى معان حاضرة فى كل النماذج الشعرية. ولا يصنع الشاعر شيئاً إزاء هذه المشاعر سوى الانتظار، فهو ينتظر زوال هذه الأحاسيس وينتظر حدوث التغير الذى يحلم به ويتمناه ويتغنى به.

ولكن الشاعر رغم هذا لا يتخذ من رفض الواقع وهدمه حلاً لأزمته، فهو إذ يدين واقعه لا ينفصل عنه، ويظل حريصا على الرابطة الوثيقة بهذا الواقع.

وينتهى الباحث إلى ان الشاعر حريص على التقاليد الإيقاعية السائدة، فليس هناك إيقاع غير منضبط او غير منتظم. والشاعر يحرص على البناء المنطقى للجملة وللنص بما لا يبعده عن حدود الفهم، ويحرص على وضوح صوره وسهولة فهمها، وهو لا يغامر كثيراً فى بنائه الشعرى لانه - كذلك - لا يغامر كثيراً فى عَلاقته بواقعه، إنه يحرص على هذه العلاقة ولا يتجه بها صوب النقض او الانفصال.

ومن الطبيعى فى ابحاث كهذه ان يحس الباحث بذاته - قليلا او كثيرا - فيرى انه أتى بكل جديد وانه تجاوز من سبقوه وانه انتبه إلى ما غفلوا عنه.. هذه طبيعة الشباب، ويقول الباحث: إن المتابعات النقدية لشعر أبى سنة اتسمت فى مجملها بانها ذات طابع جزئى، وافتقرت إلى التواصل فيما بينها الخ.

وهذا الكلام غير صحيح بالطبع، فقد دُرس شعر **أبى سنة** دراسة شاملة وكلية مرات عديدة، ويكفى أن نشير هنا إلى دراسات الدكتور **عبدالقادر القط** والدكتور **لويس عوض** والدكتور **صبرى حافظ** وغيرهم لشعر **محمد إبراهيم ابو سنة**، وكيف وفوه حقه من الدراسة والتحليل.

ولكننا فى النهاية نحمد للباحث اختياره لهذا الموضوع وجهده الذى بذله فيه وجراته، فقد كان التعرض لمثل هذه الموضوعات حتى سنوات قريبة يعد من المحرمات.

عبدالله خيرت

ص . ح

«كـلام الليـل»

لغة المخرج الباهرة والحساسية المسرحية الجديدة

الحديث عن العرض المسرحي الجميل (كلام الليل) الذى آتت به فرقة مسرح «التياترو» التونسية إلى باريس مؤخرا وقدمته على مسرح معهد العالم العربى بها يثير مجددا مسألة نهضة المسرح التونسى القوية التى تجعله أهم المسارح العربية على الإطلاق، ذلك لأن عرضا مسرحيا من هذا الطراز الرفيع الذى تنتمى إليه مسرحية **توفيق الجبالى** (كلام الليل) ما كان باستطاعة أى مسرح عربى - فى حدود معرفتى بالمسرح العربى - أن يقدمه، فلولا نهضة المسرح التونسى التى تواصلت منذ السبعينيات بلا انقطاع، واستشرفت بقاعا مجهولة لم يغامر فيها المسرح من قبل، ولعب فيها **توفيق الجبالى** ورفاقه الأماجد دورا أساسيا فى تطوير اللغة المسرحية، وفى تغيير مفهوم المسرح نفسه، وفى تبديل التصور السائد عن العلاقة بين النص والعرض، وفى بلورة مجموعة من المواضعات المسرحية التى تمكن المشاهد من تلقى التجارب الجديدة بل والمطالبة بالمزيد منها، لما كان باستطاعة هذا المسرح أن يقدم عملا من هذا النوع الذى أتاح للجمهور العربى العريض فى باريس، متعة مسرحية راقية، والذى يعد إضافة حقيقية للمسرح العربى بأى حال من الأحوال. إنه مسرح يطرح عن ساحته بجسارة جريئة كل صيغ المسرح القديمة، وجل مصادراته التقليدية المألوفة. لايعتمد على الحكاية أو الحدث المنطقى المتسلسل، ولا يتعامل مع المسرح باعتباره عملا له عقدة تتطور إلى الذروة ثم تؤدى إلى الحل، ولا يخضع لغة المسرح، أو ما يدعوه إخواننا التوانسة باللغة الركحية، للغة النص، وإنما يكتب أعماله المسرحية بهما معا، ويخلق حالة من التراسل والتكامل والتضافر بينهما. فالنص فى هذا

العرض لا ينفصل عن الطريقة التى يتجسد بها، وعن عناصر الفرجة المختلفة التى ينطوى عليها. لأنه النص الذى يعتمد الكتابة الركحية التى تستخدم اللغة المنطوقة، واللغة الحركية، والإيماءات الصامتة، والإضاءة والألوان، وتصميم المناظر، وحيل الخداع البصرى معا. كل هذه اللغات والأدوات المختلفة تشارك فى كتابة هذا النوع الجديد من النصوص المسرحية وبلورة تصوره الحيوى والحركى للواقع، وإرهاف علاقته مع المشاهد.

و (كلام الليل) الجديدة التى قدمها **توفيق الجبالى** على مسرحه المرموق «التياترو» لأول مرة فى مارس الماضى ليست مجرد حلقة جديدة فى عمل مسرحى تتتابع حلقاته منذ أربعة أعوام فحسب، ولكنه بنية مسرحية فريدة، أو جنس مسرحى جديد ابتكره **توفيق الجبالى**، أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا. أقول أكثر من كونه عملا مسرحيا معينا لأنه بالفعل أكثر من عمل، وكل عمل من هذه الأعمال العديدة جدير بالاحتفاء والدراسة فهذه هى الحلقة العاشرة من هذا العمل المتعدد الحلقات، الذى تعتبر كل حلقة فيه عملا مستقلا برغم انضوائها جميعا تحت هذا الاسم الذى يوشك هنا أن يكون شارة تجنيسية أكثر من كونه اسما لعمل مسرحى محدد. وهذا الالتباس فى التسمية مقصود فى تصورى لأن المسرح لا يرقم عروضه، فلا يسميها مثلا «كلام الليل ١» أو «كلام الليل ٣» أو «كلام الليل ٩» إلخ فـ «كلام الليل» عنده واحد ومتجدد أبدا، فيه من الثبات قدر ما فيه من التغير والحركة. لأن الصيغة التى يتجلى فيها تسمح بهذا التجدد اللانهائى الذى يبتعث فى الذاكرة الجمعية كل ميراثها القديم عن كلام الليل المدهون بالزبد، والذى إذا طلعت عليه شمس النهار ساح، وكلام الليل هنا هو رديف المسرح وجوهره معا لأن المسرح لا يقدم عروضه إلا ليلا، وقد اعتدنا أن نتعامل معه كما نتعامل مع كل توهيمات الليل الثابتة فى ثقافتنا ولذلك فإن **توفيق الجبالى** يطلق هذا الاسم الواحد المتكرر على كل المسرحيات التى من بينها المسرحية التي عرضت على مسرح معهد العالم العربى بباريس وهى المسرحية العاشرة فى هذه السلسلة المتميزة من العروض المسرحية التى بدأها عشية حرب الخليج عام ١٩٩١، واستجابة لكابوسها الرهيب فقد أطاحت هذه الحرب بالكثير من الثوابت والأوهام القديمة فتخلقت فى بوتقة هذه الإطاحة بنية هذا العمل المتميزة، وهى البنية التى أتاحت **لتوفيق الجبالى** أن يخلق هذا الجنس المسرحى الجديد، الذى يقف بين مسرح العبث، وكوميديا الأنماط الشعبية، والمسرح السياسى، ومسرح الإثارة والتحريض. يستفيد من هذه الصيغ المسرحية مجتمعة لا ليحاكيها، أو يعيد خلقها، وإنما ليتجاوزها وليخلق بعد هضمه لآلياتها ولدوافع صيغها المسرحية المتعددة مسرحه الخاص الذى يبدع بنية مسرحية مستقلة عن الواقع الذى تصدر عنه وتتوجه إليه، بحيث يمكنها استقلالها ذاك من إرهاف علاقتها معه من ناحية، وخلق تناظرها الحساس مع بنيته العميقة

من ناحية أخرى، فقد تجاوزت صيغة «كلام الليل» المسرحية مسرح الإسقاط السياسي بترميزاته المفضوحة، وتخطت مباشرة مسرح الإثارة والتحريض وإن ابتعثت وظيفته الأساسية بشكل جديد، واستبطنت شعرية مسرح العبث المسرحية بعد أن وشحتها برداء واقعي أو اغرقتها في خضم المبالغات اليومية واستطاعت من خلال هذا كله أن تقيم تناظرها مع بنية الواقع العميقة التي تبدد من أفقها أي منطق تعاقبي واضح، وسيطرت عليها النزعات العبثية.

ففي واقع يعاني من فقدان المشروع الجمعي ووضوح الرؤية لا يمكن للمسرح أن يطرح قصصا متماسكة لها بداية ووسط ونهاية. وفي واقع فقد تماسكه القديم، وتخلى عن حلمه القومي وامتلا بالصراعات العربية كان على المسرح أن يعود إلى البنية الأبيسودية التي يؤكد انفصال كل إبيسود فيها عن الآخر هذا الواقع العبثي الذي يتصارع فيه الأخوة ويتصالحون في الوقت نفسه مع الأعداء. وتطرح جدلية علاقة التجاورات فيها جمالية جديدة هي أكثر الجماليات المسرحية تعبيرا عن هذا الواقع الغريب، وتساوقا مع جماليات الحساسية الجديدة ورؤى ما بعد الحداثة في الوقت نفسه. فالتناظر وليس الانعكاس أو المشابهة هو سر علاقة هذه الجماليات الجديدة مع الواقع. ولذلك يقدم **توفيق الجبالي** مسرحيته في برنامج العرض المطبوع بهذا التقديم المهم الذي ينفي أي تماه بين النص والواقع: «كلام الليل هي فسحة حرة خارج الزمن والحصر. نترجم فيها ما لايترجم إلى لغة، ونرسم فيها ما لا يشاهد بالعين المجردة. كلام الليل هي خيالنا المفتون حين ننصب له فخ التلبس بالفكرة، لينطلق على هوى استمتاعنا باللحظة الحرجة التي نفك فيها كلمات السر، ونفتح الأبواب الخفية في وعينا وضوابطنا وبعض طلاسمنا، علنا نستروح ردحا من الزمن من ثقل ما قد يحمل على البشرية من محن ومضايقات. ولأننا لسنا تجار سلع مغشوشة في سوق التهريب، فإن أي إسقاط على أشخاص أو أوضاع أو دلالات أو حوادث ذاتية هو للأسف من محض الهذيان والغرور.وإن أية نية دنيئة لحشر مرامي هذا العمل في بوتقة السوقية، هي فهم بليد للفن، وتقليص لخيال الفنان وسموه». وهو تقديم يستخدم، كالفن نفسه، لغة الأضداد ليفتح العمل الفني على أوسع أفق تأويلي ممكن، وليطرحه في ساحة الدلالات الثرية المتراكبة التي يفقرها أي تأويل أحادي، ناهيك عن الإسقاطات المباشرة. فتلقي هذا العمل الفني بهذه الطريقة التي لا يتخلى فيها الفن عن سمة أساسية من سماته وهي اللعب والإمتاع من شروط تكشف دلالاته للمشاهد الجاد، وتفتح ثماره الشهية لذلك الذي يقدر متعة الفن، ويدرك أنها تتجاوز مباشرة المقولات.

وإذا كنت قد شاهدت عددا من حلقات أو بالأحرى مسرحيات (كلام الليل) السابقة مصورة على شرائط ڤيديو فإن هذه هي المرة الأولى التي أشاهد فيها هذا العمل المسرحي الفذ معروضا على خشبة المسرح،

فأخذت بما فيه من براعة وشاعرية وحرفية مسرحية عالية. لأن تصميم المشهد المسرحي وهو جزء لا يتجزأ من العمل المسرحي ذاته (ولذلك فقد شارك فيه ما يسترو هذا الفريق المسرحي الموهوب الفنان التونسي القدير **توفيق الجبالي** مع مصمم المناظر قيس رستم) يقدم بنيته الانسيابية المرنة للمتفرج منذ اللحظات الأولى. لأن المشهد ينهض على استخدام الستائر المزدوجة، لا الستائر العادية، وإنما الستائر المعدنية المعروفة باسم الحصيرة الألومنيوم المتحركة التي تتحكم بدرجة ميل شرائطها في مقدار شفافية الستارة وإعتامها، والتي يشكل استخدامها أحد العناصر الأساسية في لغة هذا العرض المسرحي الذي يدرك من الوهلة الأولى أن درجات وضوح الحقيقة متفاوتة، كما أنها نادرا ما تتبدى لنا بلالتشام، أو بلا درجة معينة من العتامة والإلتباس، وهذا هو جوهر إحدى مقولات بودريار الأساسية عن عالم ما بعد الحداثة الذي تلعب فيه الصورة، باعتبارها المرشح الذي يمر عبره فهمنا للواقع وتصورنا له، دورا لا يقل أهمية عن دور الواقع إن لم يتفوق عليه. ومن هنا حرص **توفيق الجبالي** على اللعب بدرجات وضوح المشهد المسرحي والتباسه من خلال الاستخدام الحركي الفعال لهذه الستائر المزدوجة التي تحيط بالمشهد المسرحي من ثلاث جهات، بينما الحائط الرابع، وهو خلفية المسرح هو الحائط الوحيد الصلب. ومن هنا يقدم لنا **الجبالي** مفهوما جديدا ومفارقا لمفهوم الحائط الرابع التقليدي، لأن حوائط المسرح الشفيفة التي نبصر العرض من خلالها هي هذه الستائر المزدوجة، التي تدور بعض أحداث المشهد بين طبقتيها. ويؤكد الاستخدام الحاذق للإضاءة دور هذا المشهد المسرحي الخلاق. وحتى لا يفوت المشاهد الانتباه إلى دور الإضاءة ذاك، فإن العرض يبدأ في ظلام دامس تتحرك فيه الشخصيات بكشفات الضوء التي يحملها كل ممثل في يده. ثم تؤكدها مرة أخرى لعبة الفوانيس في مشهد تال، تعقبها ألعاب أخرى للإضاءة تؤكد دورها المحسوب في تشكيل الرؤى وتبديل الدلالات وتساعدها في ذلك الأقنعة والخيالات التي يؤكد إعدامها في المشهد الأول بعثها من جديد في خيال المشاهد، أو تدريبه على لعبة الأقنعة المتعددة والمتغايرة التي تدخل فيها الشخصيات وتخرج منها طوال الوقت. فالعرض يعتمد بدرجة أساسية على المهارات الفائقة لفريق الممثلين الكبار **محمود الأرناؤوط ورءوف بن عمر وكمال التواتي**، وبالطبع ساحر العمل ومايسترو الإيقاع الرئيسي فيه **توفيق الجبالي** نفسه الذي تتعدد أدواره فيه وتتنوع مواهبه. ذلك لأن هؤلاء الممثلين الأربعة الكبار يقومون بالعديد من الأدوار في العرض يدخل كل منهم تحت جلد شخصية لينفضها عنه بعد لحظات، ويتلبس أخرى بنفس المهارة والإقناع، ثم ما يلبث أن يخلعها كما يخلع المرء قفازه ليدخل من جديد في شخصية رابعة وهكذا. وهذا التعدد في الأدوار ليس مجرد حيلة مسرحية في هذا العمل الجميل، ولكنه سمة أساسية من

سمـاته التى تؤكد طابع اللعب فى الفن، ووجود الممثل الدائم وراء تلك التجليات المتعددة له. فحضور الممثل الباهر أحد وسائل إبراز الفنى فى العمل وتأكيد استقلاليته.

ويتفتح لنا العرض من خلال ذلك المنهج الذى يسـميـه كينيث بيرك بالتـتـابع الكيـفى حـيث لا تنهض العلاقات بين المشاهد على التسلسل السببى بتتابعه المنطقى، وإنما على التـجاور الجـدلى بين المتـغـايرات والخصـائص الكيـفيـة المختلفـة. فـيتـخلق من خـلالهـا هذا التتـابع الكيفى الذى ينسج عبره العمل حالة قادرة على بلورة عالمه الموازى لعالم الواقع والقادر على الحوار معه من منطق الندية، وأحيـانا من منطلق تفـوق الفنى على الواقـعى وتجاوزه إياه. ويخضع هذا التتابع الكيفى لإيقاع بالغ الدقة والحسـاسيـة، فضبط الإيقاع من أهم أسرار الفن المسرحى الجيد، حيث تتـراكم فى (كـلام الليل) المشـاهد فى نوع من الكريشـيندو الذى يبلغ ذروة من التوتر، سرعان ما تتيح للعرض أن يسكب عليـهـا «دشـا» هادئا من الرقص الإيقـاعى الذى يسـاعـد المشاهد على التقاط أنفاسه، حتى يبدأ الإيقاع بعدها حثيثا ثم يتصاعد من جديد فى كريشيندو آخر وهكذا ومن هنا تلعب الرقـصـات دور عـلامـات التـرقـيم فى هذا العـمل المسرحى الشيق. كما تلعب المراوحة بين الواقـعى والعـبـثى دور منطق العلاقات السياقية فى تشكيل جمله المسـرحـيـة أو بالأحـرى مـشـاهده واسكتشـاته الإبيسوْدية الشيـقـة. وهى جـمل تتـراوح بين الاهتـمـام باليومى والعادى فى حياة المجتمع التونسى، والسخرية من الممارسات والأنماط السلوكـيـة الشـائعـة من التنطع فى المحادثات التليفونية، إلى تدخين الأراجيل، إلى ذيوع السلوك الطفلى وغـيـاب العـقل وسـيطرة الخرافة وغير ذلك من التصرفات السلوكية الشائعة؛ والوعى بطبيعة العلاقة المعقدة بين العرب والغرب بكل ما فيها من توترات الجدل بين «الأنا» و «الآخـر» ومن مـشـاعـر الضـعـة والتـفـوق، والعنصـرية والاضطهاد؛ والاهتـمـام بقـضـايا العصر السياسية، من حرب الخليج حتى حرب البوسنة والشيشان؛ وبالمخاوف المسـتـمـرة من مـرض «الإيدز» أو «السيدا» كما يسـميـه أشقاؤنا فى المغرب العربى الكبير، حتى الخوف مما هو أدهى وأمـر؛ ومن الوعى بأن الإنسـان هو الراسمال العربى الأساسى الذى يصدره للعالم، فـلا يلقى فيه إلا صنوف الإهـانة والدمار، فمن لا يحظى بالتقدير فى مجتمعه لا يسعى الآخرون إلى احترامه، مهما كانت أهمية إسهامه فى مجتمعاتهم؛ وبكل الإشكاليات المتعلقة بهذا الوعى الشقى، وإدراك مدى التخلف العربى وآثار ذلك على نفسية الإنسان وتكوينه ورؤيته لنفسه وللعالم من حوله وحتى الأوضاع السياسية المألوفة فى الوطن العربى حيث تتسع الفجوة بين الشعار والواقع، ويستشرى الفساد، وينتفى العدل، ويسيطر القهر، ويصبح الحديث عن حقوق الإنسـان نوعـا من التنطع أو المماحكات اللفظية أو المنطقية المتنوعة بالمفارقات الساخرة. لكن هذا كله ليس إلا الإطار الذى تتخلق

عبره تلك البنية المسرحية والجمالية المعقدة التى تسعى إلى إمتاع العين والعقل معا. وتتوجه إلى عقل المشاهد من خلال إشباع أحاسيسه البصرية والسمعية وترقية حاسته الجمالية وتحيل تناقضات بنيتها المسرحية، ومفارقات اسكتشاتها الدرامية، إلى ساحة لتدريبه على الكشف عن التناقضات التى يمرر بها الواقع الذى يعيش فيه فيعود إلى هذا الواقع وقد تسلح بقدرة الفن الكاشفة من ناحية، واكتسب من خلال طاقته الترويحية العذبة قدرات جديدة على التعامل مع هذا الواقع بفعالية وحساسية جديدين. وتطلق عنان الخيال ليبرهن جموحه على مافى طاقة الإنسان العربى من إبداع برغم الظروف الباهظة التى يعانيها. وليخلق لنا من خلال جمحاته الساحرة عاملا جديدا، أو مرآة مغايرة يحدق فيها المشاهد لا ليرى نفسه، أو يتأمل وجه واقعه الطافح بالبثور، وإنما ليكتشف أن فى عمق الأعماق منه كائن آخر يطالب بإطلاق قيوده، وتحرير طاقاته، حتى يصبح المستقبل مغايرا لهذا الزمن العربى الردىء.



أ . م

شعراء «مهرجان دودج» الأمريكيون

تطرّقت فى اكثر من رسالة إلى موضوع او بالأحرى سؤال «هل يهّم الشعر؟»، وتناولت فى الرّد على هذا السؤال آراء نّقاد وأكاديميين وربّما أيضاً شعراء أمريكيين باعتبار آنّ شاغلى هو الشعر الأمريكى المعاصر. وليعذرنى القارئ إذا كنت قد تجّنبت عن عمد استخدام كلمة الحداثى التى ابتذلت للأسف، ابتذلت على أيدى النّقاد العرب بعد أن اصبحت رداء جاهزاً لكّل مخلوق شانه. وعذرى فى ذلك أيضًا آنّ الشعر الأمريكى «الحداثى»، بالمعنى الذى يفهمه صائغو هذا المصطلح ليس بالشعر المتجانس، اى لا يعّبر عن حركة بعينها، ولكنه يّضم اتجاهات وأساليب مختلفة اختلاف ميول ورؤى وتجارب الشعراء انفسهم. ويكفى القول أن الشعراء الذين يحتّلون ّقمة الحداثة قد تجاوزوا مسالة الشكل الذى مّثل فى مطلع هذا القرن، والذى أوشك على الانصرام، التمّرد على الموروث. فمعظمهم يكتب شعرًا موزوناً، ولايخشون احيانًا ّان يستخدموا القافية إذا دعت الضرورة الموسيقية إلى ذلك. كما أنهم لايخشون كتابة «قصيدة النثر» لأسباب ذاتية وموضوعية تتطلبها التجربة موضوع القصيدة.

كما تناولت من قبل ظاهرة إقبال الأمريكيين على الاستماع إلى الشعر برغم انحسار القراء الذين يشترون كتب الشعر، ومن بينها كتب نفس الشعراء الذين يسعون إلى الاستماع إلى قصائدهم المقروءة فى المقاهى والليالى الشعرية التى ُتنظم فى الكنائس ودور الثقافة والمسارح الخاصة. وأعود اليوم إلى هذه الظاهرة لأتناولهـا بشىء من التفصيل، وأخّص بالذكر مهرجان دودج Dodge للشعر الذى يقام كلّ سنتين، بينالى، فى قرية واترلو التاريخية فى ولاية نيوجرسى. وتقوم مؤسسة چيرالدين ر. دودج بتنظيم هذا المهرجان الذى يحضره آلاف من

محبّى الشعر الذين يفدون إليه من مختلف الولايات، من أقصى الشمال إلى اقصى الجنوب.

ولايتّجشم محبّو الشعر مشقة السفر، ومنهم من تستغرق رحلته الجوية اكثر من خمس ساعات، إذا كان قادماً من جنوب كاليفورنيا للاستماع فقط إلى شعرائه الأثيرين الذين يتمتّعون بشهرة قومية، ولكنهم يسعون أيضاً إلى الاستماع إلى شعراء جدد لايعرفون عنهم شيئاً، على أمل توسيع وإثراء معرفتهم وذائقتهم الشعريتين. وهى مغامرة فى حدّ ذاتها تستحق القيام بها.

وقد عدت إلى الحديث عن هذا المهرجان بالذات بعد أن شاهدت عدداً من أحداثه التى سجّلتها شبكة التليفزيون العامة غير التجارية وأذاعتها فى حلقات من إعداد بيل مويرز، وهو معلّق تليفزيونى يعنى بشئون وقضايا الفكر والثقافة بصورة عامة ومن أشهر مؤلّفاته كتاب «الشفاء والعقل»، وأخيرًا كتاب «لغة الحياة» الذى ضمنه حواراته مع أبرز شعراء مهرجان «دودچ» الأخير التى شاهدت عدداً منها وسجلتها بالڤيديو أيضًا».

لقد اعتبرت صحيفة نيويورك تايمز مهرجان دودچ الأخير بمثابة خلاصة لبعث الشعر على المسرح العام. وقالت الصحيفة أن القراءات الشعرية التى كانت ذات يوم العلامة التجارية لجيل «البيت» Beat قد خرجت من المقاهى المدخنة لتصبح عنصراً أساسياً لمشهد البلد الثقافى. إن «عروض» الشعر تُقام فى أكثر من ١٥٠ مكانًا فى منطقة نيويورك وحدها. وفى مقهى الشعراء النيـويوريكانيين (النيويوركى البورتوريكانى) فى الإيست ڤيليچ، يقوم الجمهور بتقييم العرض او الأداء مثل «القضاة الأوليمبيين». لكن نهضة الشعر العام تنسحب على نطاق البلد.

وتقوم شركة «إليوت باى بوك» Elliot Bay Book بتنظيم ستين قراءة شعرية فى السنة. ومن بين القراءات المتعددة فى كاليفورنيا الجنوبية، قراءات فى ڤان نيوز، حيث يجتمع جمهور تتجاوز أعمارهم الستين ليتبادلوا بالشعر قصص كفاحهم اليومى. وفى مقاطعة برجن، بنيوچرسى، يقرأ شعر اء فى سّن الثمانين والتسعين وآخرون فى الثانية عشرة من العمر قصائد بعضهم البعض فى برنامج يُسمّى «البهجة». ويقول «مٌتن برجن» «يتعلّم أحدهم من الآخر تجاربهم المشتركة - وتشمل ضغط الاقران، وأمراض المجتمع، وفقدان حيوانٍ أليف، والطبيعة والحرّية والسياسات.»

وقد تُعززت هذه النهضة الشعرية، وإن كنت أميل إلى تسميتها بـ «الشّعبية الشعرية»، بدخول شبكة التليفزيون «الشبابية» MTV التى تختّص بأغانى «الپوپ» وتبّث إرسالها على نطاق العالم ربما فى ذلك مصر، إلى المعمعة. فقد نّظمت حملة من أفلام الڤيديو للشعر السياسى لمغنية «الروك» پاتى سميث، والشاعر ت. كوراجيسان بويل اللذين قرآ قصائدهما لمئات من المعجبين فى حديقة «سنترال پارك» ويخشى البعض أمام زحف الشعر إلى الفضاء الأدائى او الأستعراضى - وقد شاهدت قراءات غلبت عليها أصوات وإيقاعات الآلات الموسيقية - «أن تختفى الحدود المراوغة بين الأدب والموسيقى، وبين الترفيه والفن»، مما قد يحطّ بشأن أشكال الفن.

ويتساءل مويرز.. إيملى ديكنسون على شاشة إم تى فى ؟ ت. س. إليوت يؤدى الـ «راپ»؟

ويجيب على التساؤل.. لتطمئن قلوبكم، إن الشعر التقليدى آمن، لكن كل عصر يدعو شعراء جدداً ليبتكروا أشكالاً جديدة، وعصرنا ليس استثناء وقراءة الشعر المعاصر، مثل مهرجان دودج ، مسرح تنخرط فيه أصوات جديدة فى حوار ديمقراطى. وقد جاهرت شخصية أدبية مرموقة مثل الشاعرة أدريين ريتش بمخاوفها إزاء نفى الشعر إلى الهوامش، «مكدّساً داخل المدارس، وداخل الجامعات». وهى تعتبر النفى بمثابة شكلٍ للرقابة «يتضافر مع موقف من السياسات، وهو أن المواطن العادى، الأمريكى العادى لايستطيع أن يفهم الشعر، كما أنه لايستطيع أن يفهم السياسات، وأن كليهما من شأن الخبراء» وقد أعادت القراءات الشعر إلى الناس.

ويعتقد مويرز أن الشعر خبر أو نبأ - خبر عن الذهن، وخبر عن القلب - وفى قراءته والاستماع له، ينصهر الشاعر والجمهور. الغرباء يتلاقون لكن الروح الجمعية تنبثق، وهى التجربة المشتركة للتواجد عندما يكشف الشعر عن حياة بعينها لتكون كل حياة - حياتى، وحياتك، أنت وأنا ونحن. وهذا لايحدث على شبكة «إنترنت» فى المجال الألكترونى؛ فمجرّد إرسال المعلومات أو المعرفة من بعيد بين أطراف ذوى اهتمامات مشتركة هو بطبيعة الحال اتصال، لكن مايحدث فى القراءات الشعرية هو تواصل.

وقد بدأ كتاب «لغة الحياة» بسلسلة من التسجيلات التى أذاعتها شبكة التليفزيون العام PBs سنة ١٩٨٩ باسم «قوة الكلمة» والتى حاول فيها بيل مويرز، وداڤيد جروبين، تقديم الأصوات الشعرية المتنوعة التى استمعا إليها فى مهرجانات دودج للشعر، بما فيها الشاعر كونيتز (أرقص/ لبهجة البقاء/ فى حافة الطريق). وأضيف إلى هؤلاء الشعراء آخرون من سلسلة برامج «حياة معاً»، دونالد هال وچين كينيون، وريتا دوڤ، الشاعرة المتوّجة، وسلسلة «لغة الحياة» التى أذاعتها شبكة التليفزيون للمرة الأولى فى صيف ١٩٩٥. وكان الغرض من السلسلة الأخيرة هو الكشف عن كيف يواصل الخطاب الديمقراطى الأتساع والإثراء بواسطة أصوات متنوعة، وإبراز ينابيع الشعر الكامنة فى كل مخلوق بشرى، مهما كانت مخفوته ومكتومة، التى يمكنها أن تضىء درب الحياة.

ويؤمن بيل مويرز وكُل من أسهم معه فى إعداد برامجه التليفزيونية وكتاب «لغة الحياة» بقول أدريين ريتش، فى كتابها ماالذى عُثر عليه هناك» - (لقد كنت أعرف، كنت أعرف منذ زمنٍ بعيد، كيف يستطيع الشعر أن يفتح غرف الإمكانية المغلقة ويعيد المناطق الميتة إلى الشعور ويعيد شحن الرغبة. وبرغم الظروف بشكل عام، كان يبدو لى أن الشعر فى الولايات المتحدة لم يكن فى يومٍ من الأيام أكثر تنوعاً وثراءً فى وعده وفى عطاياه المحقّقة).

ولَما كان هدفى من تقديم كتاب «لغة الحياة» هو تقديم أكبر عددٍ ممكن من الأصوات الشعرية التى تتردّد حالياً فى فضاء الشعر الأمريكى، سواء كان أصحابها من الشعراء البارزين أو البازغين، فسوف أقدّم فى هذه الرسالة شاعراً معروفاً، وأحاول فى رسائل قادمة، بإذن الله، أن أنتقى، بقدر الإمكان، تشكيلة من الأصوات الشعرية المتميّزة التى لفتت إليها الأنظار فى

المحافل والأحداث الشعرية فى التسعينيات، إلى جانب بعض الراسخين الذين ينتمون إلى اكاديمية الشعراء الأمريكيين، على أساس التميّز فقط وليس مجرّد الشهرة.

وشاعرنا الأول هو روبرت بلاى Robert Bly، وهو أيضًا مترجم وناقد ساعد فى أن يربط الناس حياتهم العاطفية بالشعر. ومنذ الستينيات عندما أشرف على تنظيم حركة «الشعراء ضد حرب ڤيتنام» وحتى الثمانينيات، عندما ساعد فى تحديد حركة الرجال، كان يؤكد على الشعر كقوة أخلاقية فى الشئون العامة وكعامل شفاء للحياة الفردية. ويعتبر «بلاى» بابلو نيرودا أعظم شاعر عرفته الأمريكتان الشمالية والجنوبية منذ والت ويتمان.

ويعتقد «بلاى» أن تّعدد تجارب الشعراء المتأثرة بالنوع والجنس والعرقية له جانبان. الأول يؤدّى إلى الترحيب بهذا الشعر الجديد، وهو جانب مناسب. ويؤدى الجانب الثانى إلى كراهية التقليد القديم، وهو جانب ينذر بالشؤم. وتقول آن بابلو نيرودا، على سبيل المثال، كتب شعرًا حوشياً، لكن علاقته بالتقليد كانت قوية للغاية. ومادام الصوت أصيلاً، ومادام يأتى من جزء أصيل من الثقافة، يكفى هذا للشعر. لكن الشعر يتّطلب العديد من سنوات العناء لفهم ماهو الصوت الطبيعى، لا الصوت الخطابى، بل الصوت الهادئ بصورة طبيعية.

«وقد عانى بيل ستافورد الكثير من أجل ذلك. وعندما بدأت ادرك ماكان بيل ستافورد يفعله شعرت بمدى اختلافنا لانتى تدّربت على نيرودا وكتبت شعرًا سياسياً كثيراً - وخاصة الكثير من الشعر المعادى للحرب خلال فترة فيتنام - وعلى نحو ما، كان هذا الشعر من الشعر الذى يزعق فوق رءوس أولئك المحيطين بنا لتجميع الناس هناك. لكن مافعله بيل دائماً، وكثير من الآخرين ايضاً، هو التحدّث بلغة عامية تنفذ إلى القلب مباشرة. لذا ينبغى آن أقول آن هذا هو ماأحاول آن افعله كثيراً فى الآونة الآخيرة أيضاً.

ويضيف روبرت بلاى، الذى لم يتحرج من الاعتراف بتأثره مؤخراً وهو لايزال فى أوج تألقه بشاعر معاصر آخر، آن بيل ستافورد - الذى توفى منذ اكثر من عام - كان يكتب قصيدة كّل يوم - ومن ثّم فقد ضاق ذرعاً بالادلاء بأحاديث وإلقاء المحاضرات وقرر آن يبقى فى البيت ويلوذ بالفراش ويكتب قصيدة كّل يوم على غرار بيل ستافورد.

وكان ستافورد يلتقط أول شىء يحدث له خلال اليوم - سواء كان شخصاً ما مارس رياضة الجرى ماراً بمنزله أو شيئاً فكّر فيه - كخيط يبدأ به، ثم يُحاول آن يتبع ذلك الخيط.

وقد اعتقد ستافورد آن الخيط الذى يُقتفى على نحوٍ جّيد سوف يؤدى بك إلى محور الكون، حيث لايوجد فرق بين الليل والنهار ولافرق بين الرجل والمرأة، ولافرق بين الخير والشّر. وكان يسّمى هذه التجربة باقتفاء الخيط. وقد ولع روبرت بلاى بها.

والتقط بيل مويرز هذا الخيط بدوره وسأله عن الفكرة أو الشىء الذى أوحى له بقصيدة «الشخص الثالث»

رجل وامرأة يجلسان جنباً
إلى جنب، ولايتطلعان فى
هذه اللحظة إلى أن يصبحا

أكبر سنًا، أو أصغر سنًا، ولا أن
يولدا في أيّ بلد آخر، أو أي
زمن آخر، أو أيّ مكان آخر.

إنهما قانعان بأن يكونا
حيث هما موجودان، يتحدّثان
أو لا يتحدّثان أنفاسهما معًا
تغذيان شخصًا لا نعرفه.

الرجل يرى الطريقة التي
تتحرّك بها أصابعه؟

وهو يرى يديها تمسكان
بكتاب تقدّمه له.

وهما يطيعان شخصاً ثالثاً
يشاركانه معاً.

وقد تعهّدا بأن يحبّا ذلك
الشخص.

ربما تأتي الشيخوخة، ربما
تأتي الغرفة، سوف يأتي
الموت.

رجل وامرأة يجلسان جنباً
الى جنب،

وبينما يتنفّسان يغذّيان
شخصًا ما لانعرفه

شخص نعلم به ولم نره
أبداً.

***

يقول الشاعر أنه كان على متن طائرة مع زوجته روث في طريقهما إلى «مؤتمر تأمّل» في كنساس، وكانت وجهتهما على نحو جزءاً من القصيدة. ولكنه لايعرف على وجه التحديد ذلك الشخص الذي شعرا بوجوده معاً. إلاّ أنه يعتقد أن هذه الرؤيا تحدث عندما يكون شخصان لصيقين. وكأن شخصاً ثالثاً يجيء من العالم الخفّي ويسير معهما. وإليوت يذكر في قصيدة «الأرض الخراب» كيف شعر «شاكلتون» وصديقه، عندما كانا يسيران نحو القطب الجنوبي، أن شخصاً ثالثاً كان يسير بالقرب منهما وقد بعث «بلاي» بقصيدته إلى صديقه «جالواي كيتل» على أثر كتابتها كما إعتاد أن يفعل دائمًا وكان قد كتب أحد أبياتها في الأصل «ربما تأتي الشيخوخة، ربما تأتي الغرفة، ربّما يأتي الموت. «فسأله كينل مالذي تعنيه بقولك «ربما يأتي الموت؟» فردّ على الفور «أوكاي، أوكاي» وغيّرها إلى «وسوف يأتي الموت»

وذات يوم إبان الخريف شعر بلاي بالوحدة فاستقل سيارته واتجه شمالاً نحو كندا، حيث كان يعرف أنه سيكون أشدّ وحشة. وتوقف في الليل ليقضي ليلته في نُزل صغير في مينسوتا الشمالية. وفي تلك الليلة شهد حلماً أوحى له بهذه القصيدة:

حُلم أطفال متخلّفين

في ذلك العصر كنت أصيد وحدي

ريح عاتية، بعض المياه تتسرب
الى مؤخرة الزورق.

كنت بعيداً عن البيت.

وفيما بعد إستيقظت عدة مرّات
على أصوات أوز.

حلمت أني شاهدت أطفالاً
متخلّفين يلعبون، وقد اقتربت
واحدة،

ودّرستها، وجه طلق، وشعر
فاتح.

ولأول مرة نسيت مسافتي؛

وأخذتها في ذراعي وحملتها.

وبينما كنت أستيقظ. شعرت
كيف كنت وحيداً

ومشيت على المرفأ.

ورحت أصطاد وحدي في الشمال البعيد.

وعندما فكّر في القصيدة فيما بعد أدرك بلاي كيف يتعامل الناس

وخاصة فى مرحلة الدراسة الثانوية بخّسة مع أقرانهم المتخلفين أو المعوّقين الأمر الذى يفرض العزلة عليهم. ويقول أن من بين محاسن الدخول فى الشيخوخة أن يجد المرء الفرصة لكى يرّحب بعودة هؤلاء المتخلفين عقليًا، أو ذوى الذكاء المحدود. والحلم يعيدهم؛ «وقد شعرت أن فى داخلى أطفالاً معوّقين - وأن أحدهم كان يقترُب منّى، ولكنى ُدهشت لأن كّل تلك الأجزاء أو الكائنات المنفية كان لها ُمَدرسة! وكان ذلك شيئًا رائعاً على نحوٍ ما».

ولكن روبرت بلاى لايستطيع مع ذلك أن يعّرف أو يفسّر الحافز الذى يدفع الشاعر إلى استخلاص حقيقة تجربة ما. وقد سأله بعض الطلبة كيف بدأ كتابة الشعر، فلم يعرف كيف يرّد عليهم. ثم قال «حسناً، لقد وقعت فى حّب امرأة كانت تكتب الشعر فحاولت أن أكتب بعض الشعر لأحوز إعجابها. وقد ُدهشت عندما رأيت شيئاً على الصفحة لم أكن أقصد كتابته عليها. وكأن لدينا شخصاً يجيد عمله، وهذا الشخص لا غبار عليه، فهو يجتاز الامتحانات. ولكن لدينا أيضًا شخص آخر أشّد ذكاء وأكثر حكمة ولباقة. وهذا الشخص سوف يزّج صورة وقت الكتابة. وقد أدهشنى أن أرى ذلك الشخص - الذى لم أكن أعرفه حقيقة - يحضر على الصفحة ويخّط شيئاً لم أكن حقيقة أعتزم قوله.

ويضيف «أعتقد أن كتابة الشعر هى الاعتراف بأن لديك هذين الشخصين داخلك، وكّل يوم تحّدد وقتاً لتصاحب الشخص اللبق، الذى يملك أفكاراً بسيطة مدهشة، والذى ربما كان على صلةٍ بالأطفال المعّوقين، الذين يمكنهم أن يقولوا أشياء مدهشة. إن الغرض من قيام بيل ستافورد بكتابة قصيدة يومياً هو فتح القصيدة لهذا الشخص.

«وفضلاً عن ذلك، فعندما تكتب قصيدة كّل يوم، لاتستطيع أن تكتب دائماً من جانبك الأفضل - ولكنك تستطيع ذلك إذا كتبت قصيدة واحدة فى الأسبوع - أمّا إذا كنت تكتب قصيدة يومياً، فلن تعرف ماالذى سوف يحدث».

ويتساءل بيل مويرز كيف يضمن الشاعر الذى يكتب قصيدة يومياً أن تكون جميع قصائده جيدة. ويرّد بلاى على لسان ستافورد الذى ُوّجه إليه نفس السؤال وإن كانت صياغته مختلفة. فقد سئل «إذا كنت تكتب قصيدة يومياً فماذا تفعل إذا لم تكن فى حالة جيدة ذات يوم؟ وكان رّده «كّل ماأفعله هو أن أخفض مستوى معاييرى» ويعتقد بلاى أن هذا الرّد هو أكثر شىء قيل عن الشعر فائدة خلال أربعين سنة!

وتفسيراً لهذا الرأى يقول روبرت بلاى أن الهدف فى الكتابة - وليس فى النشر - هو أن تتجّنب الأنا العليا التى ستقول، «تلك الصورة كانت بشعة. توقف هنا فوراً» ويضيف أن الشاعر بيل ستافورد يعتقد أن المرء يحتاج إلى أن يتبّنى موقف الشمول. ومن المهم عند كتابة قصيدة أن تكون مضيفاً جيداً - فتسمح بدخول أى شئ يظهر وبطبيعة الحال، ربما تكتب عندئذ كثيراً من القصائد السيئة. فماذا يهم؟ إن القصيدة السيئة هى مجّرد مجموعة كلمات. وفى وسعك أن تسمح بحدوث ذلك. ولست فى حاجة إلى نشرها. وكان ستافورد يقول دائمًا «إذا كان الجميع لديهم معايير على نفس انخفاض معاييرى، لما عانى كاتب من فترات «الصدأ» أبداً. وقد حرص بلاى على أن ينفى تهمة تدنّى معايير ستانفورد فاتهمه بالخداع، وليس

بالتواضع، مؤكداً أن معاييره ذات مستوٍ عالٍ فى النهاية.

وعن أوّل قصيدة مّست مشاعره وشعر أنها تتحدّث إليه، يقول رويرت بلاى أنه، عندما كان طالباً مستجداً بكلية سان أولاف، وقع أثناء مطالعته بالمكتبة على المقطع السادس من قصيدة والت ويتمان «أغنية نفسى» الذى يبدأ، «قال طفل ماهو الُعشب؟ وقد حمله إلّى بيدين مملوءتين».

ويقول ان وتيمان يعترف أنه لايعرف عن طبيعة العشب أكثر مما يعرفه الطفل، ويشرع فى التخمين قليلاً. فهو يمكن أن يكون «منديل الرّب... وقد سقط بتدبير». ويمكن أن يكون «مولود النبات».

ثم يقول فجأة:

إن العشب داكن للغاية
بحيث لايمكن أن يكون من
رؤوس الأمهات العجائز
البيضاء

وهو أدكن من لحى الرجال
الشيوخ باهتة اللون،

وهو داكن بحيث لا يأتى من
أسطح الأفواه خفيفة الحمرة.

إنه شيء رائع! إن ويتمان يقول أن العشب داكن للغاية بحيث لايمكن أن يأتى من «رءوس الأمهات العجائز البيضاء». أوه، ثم يذهب إلى «أسطح الأفواه خفيفة الُحمْرة». إنها لواحدة من اعظم الطفرات التى رأيتها على الإطلاق! وقد قرأت هذه السطور ذات يوم مؤّخراً على ابنتى الكبرى، التى كانت تحمل طفلها، وقد ُدهش كلانا عندما انتقل عندئذ إلى الألسن، «آه إننى أدرك بعد كُلّ شيء العديد من الألسن المتفوّهة...» يالها من روعة!

ويعود بلاى إلى شاعره الأثير بيل ستافورد الذى كان يعتقد أن الشعر يرقى إلى «نوع من الانتباه إلى اللغة». ويقول أن ويتمان كان قد سمع فى الحقيقة ماقاله عن أسطح الأفواه، ثم انتقل إلى الألسن.

ثم يعود إلى سؤال بيل مويرز الأصلى عما دفعه أو قاده إلى كتابة الشعر فيعيد قوله أنه وقع فى غرام امرأة كانت تكتب الشعر، ويؤكد اعتقاده بأن جميع القصائد هى قصائد حب أساساً.

ويلاحظ مويرز انه بينما تتسّم مقولة ستافورد عن كتابة الشعر بالعذوبة فهناك شيء من الحزن وأحيانًا الغضب، وحتى الهياج والمرارة فى قصائده.

ويفّسر رويرت بلاى هذه الملاحظة بقوله أن من يحّب الطبيعة لا يعرف الغضب الشديد، ومثال ذلك ورد سوورث Wordsworth الذى لم يكن شديد الغضب، «ولكنك عندما تعشق العدالة، كما فعل ستافورد، يختلف الأمر». ويسوق هذه الأبيات التى اختتم بها قصيدة «التفكير من أجل بيركى»، وهى فتاة منبوذة على الأرجح:

نحن نعيش فى بلِد محتّل،
يساء فهمه؛

العدالة سوف تتطلب منّا
القيام بملايين الحركات
المعّقدة.

أبواق سيارات البوليس سوف
تطارد بيركى، وأنتم الناجون
فى فراشكم

تستمعون طوال الليل،
بعيدون تمامًا وفى مأمن.

ويؤكد الشاعر أن الغضب يظهر عندما لا يؤيد المجتمع وقادته قيم الناس الذين تحّبهم. ولهذا يمكن فهم سبب غضب، بل ومرارة قصائد ستافورد.

وقد كتب بلاى مؤخراً قصيدة طويلة غاضبة «غضب ضد الأطفال» ويقول فيها:

... .

الآباء يأخذون أطفالهم الى أعمق غابات أوريجون.

ويتركونهم هناك. وعندما يفتح الأطفال

صندوق ـ الغداء، توجد أحجار بداخله، ومذكرة تقول، افعل ما شئت

وماذا يفعل الأطفال الذين اهتدوا الى الطريق المؤدى الى البيت فى ضوء القمر؟

لقد هبطت الطائرات بالفعل فى مووى، الآباء فى أجازة.

ان أطفالنا يعيشون فى خوف فى المدرسة وفى البيت.

الأم والأب لايحميان الطفل الأصغر من وحشية الآخرين.

والآباء لايريدون أن يواجهوا غضب الأطفال لأن الآباء غاضبون أيضاً.

.. ..

هذا هو الغضب الذى يصيح فى الأطفال

هذا هو الغضب الذى لايمكن ارضاؤه

لأن مزيداً من قطع الفن الصينية القديمة تعرض سنوياً.

لذلك يتجه الغضب الى الداخل فى آخر الأمر.

وينتهى بالشك، بالشك فى النفس، وصياغة الشعر، وعشق المشاهير.

وينتهى الغضب أخيراً فى برنامج الدردشة التليفزيونى فى ساعة متأخرة من الليل.

عندما يخبرنا المشاهير بدون غضب أو شجن أن المشاهير وحدهم هم الطيبون، وهم وحدهم الذين يعيشون فى رغد.

... ...

وقد كتب رئيس تحرير مجلة At-lantic Monthly ، الذى أرسل الشاعر إليه القصيدة، يقول له.. «لم تصل المجلة منذ عدة سنوات قصيدة أثارت قدراً كبيراً من المناقشة كما فعلت قصيدتك، ولكننا لن ننشرها. وقد تساءل المحررون الشبان «ترى ماسبب غضب هذا الرجل؟!»



أحمد عبدالحليم عطية

مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغير

تنهض (الجمعية الفلسفية العربية) ومقرها عمان عاصمة الأردن بمهمة تزداد أهمية ورسوخاً يوماً بعد يوم؛ سواء من خلال مجلتها التى تضم أبحاثا فلسفية تعبر عن وضعية الفلسفة الراهنة فى الوطن العربى باللغة العربية وبلغات أخرى، أو لقاءاتها التى تجمع العاملين فى ميدان الفلسفة من كل الأفكار العربية، فى المؤتمرات التى تسعى فيها إلى طرح القضايا الأساسية الملحة التى تشغل الفكر العربى، وقد عقدت حتى الآن أربعة مؤتمرات دار أولها حول الفلسفة فى الوطن العربى اليوم . والثانى حول الفلسفة العربية: مواقف ودراسات، والثالث حول نحو فلسفة عربية معاصرة. والذى انعقد فى عمّان من الخامس والعشرين حتى الثامن والعشرين من نوفمبر ١٩٩٥، أما المؤتمر الرابع فقد دار حول (مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغير) والذى نتناول أعماله بالقراءة والتحليل فى هذه الرسالة.

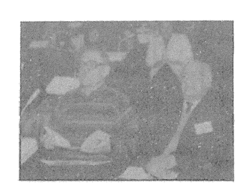
طرحت الجمعية قضية مستقبل الفكر العربى فى عالم متغير موضوعاً للمؤتمر الرابع الذى شارك فيه عدد كبير من الأساتذة من مصر والأقطار العربية نذكر منهم: طه عبدالرحمن وسالم ياقوت وعبدالرازق الدواى من المغرب وعبدالقادر بشتة من تونس، وعبدالله إبراهيم من ليبيا، ومن سوريا صادق جلال العظم وعلاء بكرى وأحمد برقاوى ومن لبنان أحمد الأمين وعهد الأمين و نسيب نمر ومن العراق حسام الدين الألوسى وعلى حسين الجابرى ونظلة الجبورى الذين وصلوا بعد مشقة متأخرين عن افتتاح المؤتمر بسبب ما يعانونه من بشاعة الحصار الظالم وفيصل دراج من فلسطين ومن الأردن حضر كل من سلمان البدور وفهمى جدعان وطه عزمى وهشام غصيب ومحمد عواد ووليد عطارى وسحبان خليفات وأحمد ماضى رئيس الجمعية

الفلسفية العربية»، ومن مصر: **محمود أمين العالم وحسن حنفى** وكاتب هذه الرسالة كما حضر بعض المهتمين بقضايا الفكر العربى المعاصر فى جامعات أوربية وأفريقية مثل: **مارينا ستيبنايني** من روسيا **وإبراهيم موسى** من جنوب أفريقيا . ، وفيما يلى عرض لأهم الأبحاث المقدمة.

١ - تساءل **أحمد برقاوى** رئيس شعبة الفلسفة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة دمشق فى بحثه «تجربة العرب الفلسفية المعاصرة» عن أقرب الطرق إلى طبيعة البحث الفلسفى: أهو الحديث عن التجربة الفلسفية المعيشة أم الحديث عن مستقبل الفلسفة العربية فى عالم متغير؟ وهو فى تناوله التجربة الفلسفية العربية المعاصرة يسلم بوجود فلسفة عربية معاصرة مع عدم إنكار أثر الفلسفة الغربية فى الفلسفة العربية.

والفلسفة تتحدد - ليس فقط بمنهجها - بمشكلاتها وطريقة تناول هذه المشكلات. وبما أن مشكلات الفلسفة هى مشكلات عصر، أو مشكلات أمة فى عصر معين فإن المشكلات تطرح أجوبة تاريخية مرتبطة بجملة الشروط الاجتماعية - الاقتصادية والسياسية والأخلاقية، وبمستوى تطور الوعى والمعرفة والعلم. ويصل من ذلك إلى تأكيد الطابع القومى للفلسفة الذى لا يلغى عموميتها هذا الطابع القومى يتحدد على أساس عنصرين لا ينفصلان: واقع الأمة واللغة.

ويخصص **برقاوى** الجزء الأخير من بحثه للحديث عن «الفلسفة العربية» المعاصرة والتراث الفلسفى العربى - الإسلامى» وبعد أن يعرض أقوال الباحثين فى التراث ويعرض مبرراتهم المختلفة يسأل: كيف يمكن أن نفهم بروز ظاهرة العودة إلى التراث بعامة والتراث الفلسفى بخاصة؟ ويلاحظ أن معظم الكتب الأساسية التى ظهرت حول التراث قد صدرت فى فترة السبعينيات والثمانينيات وهى مرحلة ظهور الأزمة فى سيرورة الحركة القومية العربية والماركسية العربية أو ما اصطلح على تسميته بحركة التحرر العربية - ومن ثم تصاعدها فى الثمانينيات من هذا القرن. ويقارن بين إسهام الرواد الأوائل مثل **الأفغانى ومحمد عبده وفرح انطون**، وإسهام المعاصرين، ويرى أن تجربة الرواد هى التى تستحق صفة الثورية، ثورية بمعنى الريادة والجدة والصراع مع القديم.



محمود أمين العالم (مصر) وصادق جلال (سوريا)

٢ - ومن تجربة العرب الفلسفية المعاصرة التى يقدمها لنا الأستاذ السورى نتناول «مستقبل العقلانية فى العالم العربى» للدكتور **حسام الدين الألوسى**، الذى تجشم رغم السن ورغم طول الطريق البرى - من بغداد إلى عمان ووعورته - مشاق السفر ليتجاوز الحصار المفروض على العراق كما يتجاوز الخرافة والأسطورة والتفكير اللا عقلانى فى كتاباته الفلسفية وهويقصد بالعقلانية فعل التفلسف المعتمد على

العـقل الحـر الذى هو منبع ذاته وفيصل نفسه ومقياس رؤاه فيما يقبل أو يرفض، وبشكل عام يقصد منهج التفكير الفلسفى فى مقابل منهج التفكير الدينى. ويحاول تحديد طبيعة الطرح الدينى أو طرح الكتب المقدسة وطبيعة الطرح العقلى، من أجل بيان حدود عطائنا الفلسفى عبر عصوره حتى الوقت الحاضر. موضحاً أن الفلسفة تغلب جانب العقل فى حين أن الدين يغلب جانب الإيمان والعاطفة والشعور والوجدان. إضافة إلى أن الفكر الفلسفى تاريخى متفاعل تفاعلاً حتمياً مع التاريخ، أما التوجه الدينى فهو خارج التاريخ والزمان، ذلك أنه يستند إلى الوحى ويلغى مبدأ إعادة الصياغة والبناء والتفاعل التاريخى.

٣ ـ وهذه الدعوة إلى العقلانية التكاملية تجد صدى كبيراً فى أبحاث الأساتذة العراقيين، ومنهم **على حسين الجابرى** فى بحثه (مشكلات العقل العربى اليوم وغدا بين أسئلة معقولة وأجوبة غير معقولة).

حيث يقف عند أسئلة العقل العربى النقدى فى مواجهة أجوبة الواقع المتخلف محللا أعمال كل من: **أديب نايف، وأنطون عقدس ومحمد جسوس وهشام جعيط وعبدالباسط عبدالمعطى ونديم البيطار**، موضحاً طبيعة العقلانية ودورها فى المجتمع العربى ويخلص إلى أن هؤلاء المفكرين لم يقفوا عند حدود «العقلانية» وشروطها وكيفية تحققها، بل طرحوا مسألة التواصل مع التراث واستيعاب الآخر استيعاباً واعياً واستشراف الواقع المعيش بطريقة علمية حية.

وهذا ما نجده أيضاً فى بحث **نظله الجبورى** الرؤية (الفلسفية العربية المعاصرة) الذى يتناول على التوالى: السؤال الفلسفى، والمستقبلية والفلسفة والرؤية الفلسفية، والحوار الفلسفى النقدى، وتقدم لنا الباحثة عدة نماذج للدراسات النقدية ـ بعضها فلسفى والآخر ادبى مكتفية بالعنوان الذى يحمل لفظة (نقد) مثل دراسة **عبدالكبير الخطيبى**: النقد المزدوج، **وحسين مروة** (دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى)، **وصلاح قنصوه** (دور المنهج العلمى فى النقد الفلسفى العربى) **وناصف نصار** (نقد المجتمع الطائفى). وفى بحثها تقدم رؤى فلسفية مستقبلية تقف فيها أمام اعمال **قسطنطين زُريق** من سوريا (أى غد) **وناصف نصار** من لبنان (طريق الاستقلال الفلسفى).

إن التوجه القومى الذى عرضنا له يؤكد الحضور القوى للسياس فى الفلسفى فلا يمكن للفلسفة أن تبتعد عن السياسة، وهذا ما يتضح بصورة جلية فى عدد من الأبحاث نشير خاصة إلى بحثى **عبدالرزاق الدواى** من المغرب عناصر لرؤية عن الفكر الفلسفى العربى فى المستقبل) **وأحمد الأمين** من لبنان (مقدمات. نحو إعادة بناء العقلية العربية).

يرى **الدواى** فى بحثه الفلسفة والخطاب حول المستقبل إن الإشكاليات التى شغل بها الفكر الفلسفى العربى تحيل كلها فى نهاية المطاف إلى مسألة الهوية وهذا ما يحلله فى الفقرة الثانية (عن الهوية الماضى والمستقبل) حيث لا يكتفى بمحاولات ربط الهوية بالماضى بل يرى إنها تتميز ببعد مستقبلى.

ويرى **الدواى** إن التفكير فى المستقبل لا يمكن أن يكون مجدياً ومثمراً إلا من خلال علاقة مقارنة بالآخر. ويقودنا خيط الأفكار السابقة إلى صلب إشكالية علاقة الفكر الفلسفى العربى بالسياسة فى المستقبل. فتلك العلاقة لن تختفى أو

تتلاشى ولن تقل أهميتها. وذلك محور الفقرة الرابعة والأخيرة من بحثه التى يرى فيها أن من بين مهام الفيلسوف العربى فى هذا العصر الإسهام فى النقد الاجتماعى والبحث عن أسس جديدة لتنظيم المجتمع وصياغة المثل والأهداف، وتحديث فكرنا ومده بروح الفهم وقيم النقد والمسئولية.

تلك الأسس التى يشير إليها ويؤكد عليها **الدواى** هى «مقدمات نحو إعادة بناء العقلية العربية» عند **أحمد الأمين** الذى يحدد بحثه فى عناوين ثلاثة:

الأول: التطور التاريخى لمفهوم المجتمع المدنى فى الفكر الفلسفى الغربى والعربى.

الثانى: مسيرة الديمقراطية، وإمكان تحولها منهج فكر ومجتمع ودولة فى البلدان العربية.

الثالث: خلاصة وتوجهات.

إن حضور السياسى فى الفلسفى كان من السمات الواضحة فى مؤتمر يتعلق بمستقبل الفكر الفلسفى العربى، ومن هنا جاءت الأوراق محملة بالهاجس القومى حينًا وبالهاجس الماركسى حينًا آخر. وإن كانت الأبحاث الأخيرة اتخذت منحنى تاريخيًا يرصد دور اليسار والماركسية فى الواقع العربى اكثر من تحليل الاجتهادات الفكرية الماركسية لدى المفكرين العرب. ونذكر من أمثلة هذه الأبحاث ما قدمه كل من **نسيب نمر** (مستقبل الماركسية والحرية) **وهشام غصيب** (فى سبيل بعث اليسار العربى).

يعرض **نسيب نمر** إسهامه الذى أطلق عليه (الحقيقة الحقيقية) التى تحدد عبر العنصر المقرر الحاسم فى ماهية الشىء. وينتقل من النظرية إلى الممارسة موضحًا أن الإسلام والمسيحية والاشتراكية تجعل النظرية فى خدمة الممارسة وليس العكس، اى لخدمة البشر ومصالحهم. بينما عند اليهود الممارسة فى خدمة النظرية مما يجعل التطبيع الثقافى ممتنعًا بإطلاق بين الجانبين، «حيث لا يمكن لليهودى أن يكون إنسانيًا وحضاريًا إذا ظل أمينًا على مذهبه فى الحياة».

ويرى أن من الأسباب الأساسية فى تفكك الأنظمة الدينية والماركسية قهر حرية الاختيار والإرادة التى ينبغى، أن تؤمن بها استنادًا إلى ايديولوجيتها ذاتها. والأمر نفسه ينطبق على الراسمالية التى تمنع حرية الاختيار وتقمعها بعنف..

يتساءل **نمر** عن مستقبل الاشتراكية فى العالم وفى الوطن العربى وذلك بعد أن فشلت جميع أنظمة الحكم، ولا يرى هذا المستقبل إلا فى تلبية مقومات الديمقراطية والإنسانية والحرية.

ويتناول **هشام غصيب** فى بحثه «فى سبيل بعث اليسار العربى» ثلاثة موضوعات أهمها: نقد واقع اليسار فى ضوء مفهوم فلسفة التحرر القومى العربى، وكيف يتم بناء عقل نقدى لليسار العربى. وبناء على تحليله فإن ما يعانى مأزقًا وانهيارًا ليس الماركسية بوصفها تيارًا فكريًا وإمكانية ثورية كامنة، وإنما قوى اليسار الرئيسية التى تخلّت فعليًا عن المرجعية الماركسية وتخلّت عن مبرر وجودها وشاءت أن تلحق نفسها هامشيًا بالقوى البرجوازية المسيطرة. وفى تناوله «فلسفة التحرر القومى العربى» فى الفقرة الثانية يوضح د. **غصيب** بداية حركة التحرر القومى العربية منذ مطلع الثلاثينيات ثم انقسامها إلى تيارين أحدهما اممى تابع لموسكو والآخر بعثى قومى حتى يصل إلى السبعينيات وظهور خطاب

التحرر القومى العربى بوصفه تجسيدًا فكريًا للوحدة الجدلية على تخوم الحركتين القومية والشيوعية ويتخذ من **مهدى عامل وسمير أمين** أهم رمزين من رموز تيار التحرر القومى الجديد. بالإضافة إلى مفكرين آخرين مثل: **منيف الرزاز وصادق العظم وفوزى منصور**. ورغم انه من المنتظر أن يزدهر هذا التيار مع انهيار الاتحاد السوفيتى فإنه تراجع مع تراجع الشكل القديم لليسار.

ويبين المقومات الأساسية لهذا التيار التى تميزه عن الحركات الوطنية التقليدية. لينتقل إلى الجزء الثالث والأخير من دراسته عن كيف يتم بناء عقل نقدى لليسار العربى، حيث يسعى لتوضيح طبيعة الثقافة العربية الحديثة من جانب ومفهوم حركة التحرر القومى العربية من جانب آخر.

وإذا تحولنا عن الأبحاث الفلسفية التى يسكنها الهاجس السياسى قوميًا كان أم ماركسيًا فإن الأبحاث الفلسفية ذات الصفة الأبستمولوجية الخالصة والتى تعلقت بأهداب إنجازات الفلسفة المعاصرة من تفكيك واختلاف وحفريات للمعرفة نجدها بارزة فى أعمال الأساتذة المغاربة خاصة فيما قدمه **سالم ياقوت** تحت عنوان (النظام الفلسفى الجديد) متوخيًا كما يقول فى مقدمة بحثه إبراز المناحى الجديدة للفكر الفلسفى المعاصر، والتساؤل فى الوقت ذاته عن واقع الفلسفة العربية المعاصرة وسؤال المستقبل» فيعرض لـ «الروح الفلسفى الجديد» وأبرز سمات تلك الروح وهى: تجاوز الميتافيزيقا، مراجعة الزمان والتاريخ (التاريخ الأفقى وليس الطولى) ومراجعة مفهوم الحقيقة، والممارسة الفلسفية. حيث نجد أسماء **نيتشه وهيدجر وفوكو ودريدا** يكثر الاستشهاد بها حتى يتسنى له فى الفقرة الثانية تناول «التجديد المأمول ومستقبل الفكر الفلسفى العربى»، حيث يؤكد على ضرورة التراكم الفلسفى الذى يعد الشرط الأساسى للتطور الفلسفى، ويراجع الجهود الفلسفية العربية خاصة (حياد فلسفى) **ليحيى هويدى**، ويناقش محاولات اتخاذ الفلسفة طابعًا أيديولوجيًا. وهيمنة الوثوقية، مؤكدًا على أن مستقبل الفكر الفلسفى يرتبط بالتسامح وقبول الآخر والرأى المختلف، وقد قدم كل من: **صادق جلال العظم ومحمد عواد** تعقيبان على بحث **ياقوت**.

ويرتبط بحث **عبد الله إبراهيم** بجامعة السابع من إبريل بليبيا بالسياق المعاصر لفلسفات الحداثة والتفككيك فيعرض للاختلاف الفلسفى عبر تحليل الثقافة العربية المعاصرة سواء تلك التى اتخذت من الغرب نموذجًا أو التى اكتفت بالتراث الماضى واحتمت بالذات الثابتة.

وفى هذا السياق يأتى بحث **عبد القادر بشته** من تونس عن التحليل والتركيب فى الفكر العربى المعاصر، الذى ينطلق من فرضية أن كتابات المشارقة فى الفلسفة ذات طابع تركيبى بينما كتابات المغاربة اتسمت بالطابع التحليلى، ويعرض لبعض النماذج من هنا وهناك لتأييد دعواه - التى احتاجت لمناقشات مستفيضة - أظهرت أن هذا الحكم ليس عامًا - وتبرير **بشته**. لهذا التمايز هو غلبة الدراسة والبعثات ومنهج التعليم الإنجليزى فى المشرق على العكس من الاتجاه الفرنسى الذى ساد الدراسات الفلسفية فى المغرب.

ونشير بإيجاز إلى بحث كاتب هذه السطور حول «**الفكر العربى المعاصر والمذاهب الفلسفية العربية** فى عالم متغير: الوجودية نموذجًا» الذى حاول بيان أثر

التفاعل بين الفكر العربى والتيارات المختلفة فى الفلسفة الحديثة العقلانية الديكارتية والحيوية البرجونية والإنسانية الوجودية، على المفكرين العرب المعاصرين، وإلى مدى ساعد هذا التفاعل على ظهور اتجاهات فلسفية وتيارات أدبية وفرق وأضراب سياسية، وهل أسهم ذلك فى دفع الفكر العربى المعاصر إلى الأمام أم أعاق هذا التطور؟

واختتم ذلك بدراسة د. **حسن حنفى** التى كانت الدراسة الافتتاحية فى المؤتمر حول «مستقبل الفكر الفلسفى العربى فى عالم متغيرّ الأشكال والحل والتى تناول فيها عبر سبع فقرات:

(١) الموضوع والمنهج فالحضارة العربية التى توصف بأنها حضارة ماضوية أرهقها هم المستقبل، ووضع فلسفة للتاريخ تقوم على التقدم المطرد منذ **الأفغانى ومحمد عبده.**

(٢) ويتناول فى الفقرة الثانية الحالة الراهنة للفكر الفلسفى العربى الذى يغلب عليه التأليف التدريسى والعرض الجزئى وغلبة الاتجاهات السلفية وتبنى الاتجاهات الغربية دون نظرة كلية. وتحوله للخطاب السياسى المباشر.

(٣) ويخصص الفقرة الثالثة لتجاوز الحالة الراهنة (التأويل والرد والنقد» حيث ينتقد الاتجاهات الحالية ويقدم تصوره فى التعامل مع التراث والفلسفة العربية ومشكلات الواقع.

(٤) وفى الفقرة الرابعة «تطوير الفكر العربى المعاصر» يوضح أن تطوير الفكر العربى هو إحدى وسائل تجديد مسار الفكر الفلسفى العربى فى المستقبل ومهمة الفكر الفلسفى فيما يرى إقالة الإصلاح الدينى من عثرته ومستقبله فى تعددية الخطاب والحوار، وإقالة الفكر الليبرالى من كبوته، كما يحتاج الفكر العربى المعاصر إلى أن تعاد صياغة مقولاته الأساسية على نحو محكم كى يتجاوز طابعه الانفعالى وأسلوبه الحماسى

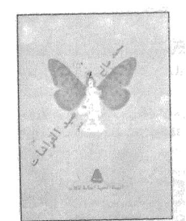
(٥) وينتقل فى الفقرة مع الفكر العربى «من المذاهب الفلسفية إلى المشاريع العربية المعاصرة التى تمثل مرحلة انتقال إلى مستقبل الفكر الفلسفى العربى، وذلك من خلال التنظير المباشر للواقع وهو موضوع الفقرة السادسة.

(٦) التنظير المباشر للواقع : الإبداع الفلسفى. وذلك بتجاوز النصوص القديمة أو الجديدة (يقصد الغربية) وتجاوز الفكر العربى المعاصر بتياراته، وتجاوز المشاريع العربية المعاصرة. وهذا لن يتم إلا من خلال الوعى التاريخى طويل الأمد، الذى يخصص له الفقرة الأخيرة

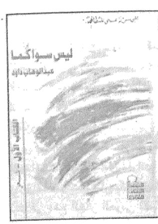
(٧) دور المؤسسات التعليمية والثقافية. (المدارس والجامعات والجمعيات الفلسفية)، فلا يوجد فكر فلسفى عربى مستقبلى دون تغير لدور المؤسسات. فالفكر الفلسفى إبداع فردى ولكنه يكون أنجح وأكثر فعالية بمشاركة المؤسسات العلمية والثقافية فى صنعه.

إن الجمعية الفلسفية العربية إذ تنهض بهذه الجهود فى عقد المؤتمرات الفلسفية، تدرك أن عليها واجبات أخرى ومهام متعددة ينبغى إنجازها، مثل العمل على إنشاء جمعيات فلسفية فى الاقطار العربية التى لم تؤسس فيها جمعيات فلسفية بعد، وإدخال دراسة الفلسفة إلى مراحل التعليم الثانوى والجامعى خاصة فى الأقطار التى لم يتم بعد تعميم دراسة الفلسفة بها، وكذلك الانتهاء من دليل العاملين بالفلسفة فى العالم العربى، وغير ذلك من مهام حيوية سيساعد إنجازها على النهضة الثقافية المرجوة.

إصدارات جديدة



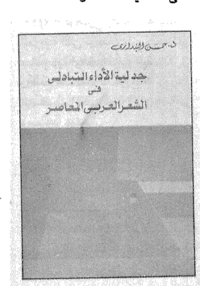




صدرت فى الأسابيع الماضية عدة دواوين جديدة متميزة، منها ديوان الشاعر **محمد صالح** بعنوان (صيد الفراشات)، ويقدم فيه الشاعر رؤية جديدة من خلال سعيه الناجح لتجاوز تجربته السابقة فيهجر التفعيلة إلى قصيدة النثر، ووراءه موسيقى كبير يعصمه من الوقوع فى كثير من أمراض قصيدة النثر السائدة الآن. ومنها ديوان الشاعر **حلمى سالم** الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أيضا، بعنوان (الشغاف والمريمات)، ويضم الديوان مجموعة من أهم قصائد الشاعر فى الثمانينيات، وتشكل هذه القصائد حلقة مهمة فى تطور تجربة **حلمى سالم**. ومن هذه الدواوين الجديدة ديوان الشاعرة **فاطمة قنديل** الصادر عن (دار شرقيات) بعنوان (صمت قطنة مبتلة)، ويمثل الديوان صوتا شديد الخصوصية والتميز بين زحام الأصوات المتشابهة التى تزدحم بها الساحة وقد صدرت عدة دواوين أخرى لشباب الشعراء فى سلسلة جادة يصدرها المجلس الأعلى للثقافة بعنوان (الكتاب الأول)، ولو نجح المجلس فى الاختيار الأمثل لنصوص هذه السلسلة، فسوف يكون لهذه السلسلة شأن كبير فى تعريفنا لشعر الشباب.



ومن الكتب النقدية الجادة التى صدرت حديثا كتاب (جدلية الأداء التبادلى فى الشعر العربى المعاصر) للدكتور **حسن البندارى**، الذى حاول فيه المؤلف أن يختبر نصوصا كثيرة متنوعة فى إطار بحثه عن تبادل السرد الخبرى بمختلف صيغه فى القصيدة المعاصرة.



أصدقاء إبداع

الشعر

السيد المحرر/ تحية طيبة، وبعد

تريد أن توهمنا بقولك: (أننا لا ننشر فى المتن إلا قصائد معدودات ما بين أربع وخمس أو ست، ننتقيها بعناية ممن تجاوزوا مرحلة الكتابة العادية) أنك تصدقنا القول، والحق واضح لكل ذى قلب، أن للشللية سطوتها، وإلاّ ماخلا من نتاجنا حتى العدد المخصص للإبداع الإقليمى مع كثرة قصائدنا المرسلة إليكم، وكذلك ملف الإبداع الشعرى للثمانينيات... إلخ أما ادعاؤكم بتميز ما تنشرون، وعدم تميزنا إبداعيا فهو ادعاء ينقصه الشمول، ويستند إلى النسبية، وتلونه الأنانية وحب النفس ويضيف طية أخرى على عقدة جيلكم من الأجيال قبله، أما أنا فاحتكاكى بنفوس نقية يترك لى أثرا عميقا من التسامح والوضوح والحب، وأطرح دائما أحلامى فى شعرى، وقد هيأ الله لى ناسا يحبون فى الله والوطن، أخذوا بيدى دون معرفة سابقة بى ومنهم أستاذى: جمال الغيطانى، وخيرى شلبى، وأحمد عبدالرازق أبوالعلا. ود. عمر شرف الدين أستاذ الأدب الذى قدّم مجموعتى «ظلال الرؤى» ولا أحسبكم أقل وطنية وحبا وتسامحا، وسموا على الشللية والنظرة الضيقة للإبداع وتحديده فى جماعات أدبية وأجيال.. إلخ ولذلك أعيد معكم المحاولة لعل وعسى.

والسلام

عبدالرحيم الماسخ

آثرنا أن ننشر هذه الرسالة بنصها لنشرك معنا أصدقاءنا من الشعراء والقراء فى الحكم على قصيدة صاحب هذه الرسالة الأستاذ الشاعر عبدالرحيم الماسخ الذى ربما يكون من أكثر الناس نشرا فى هذا الباب، ومع ذلك فلم نسلم من أذاه؛ وليته يعلم أن كل من ينشرون فى هذا الباب أو فى متن المجلة، إنما ينشرون بسبب جدارة نصوصهم وتفوقها؛ ولم يكن بعض الشباب أو بعض شعراء الأقاليم ممن نشروا فى المتن من بين أفراد «شلتنا» فمنهم من لم نره على الإطلاق، ومنهم من رأيناه مرة أو مرتين وهو يسلمنا القصيدة بمقر المجلة، «والشلة» إن كانت موجودة، فهى تتسع لتضم كل من يكتب شعرا جيدا ويسعى إلى تطوير نفسه من خلال قراءات واعية وبصيرة مدربة، وهى فى الوقت نفسه تضيق عن كل من تجمد به أدواته عند مستوى معين يظل يعيد ويزيد فيه، وتقعد به موهبته عند حد معلوم لا يريد أن يتجاوز ولا يستطيع إن أراد. وليسمح لنا الشاعر الغاضب فى نشر قصيدته هذه المرة فى ديوان الأصدقاء، لكى يعلم القراء أننا لم نظلمه، وأن فى بعض نصوصه التى

نشرناها من قبل فى هذا المكان، ما يفوق هذا النص شاعرية وتكثيفا على الأقل.

وفى الديوان قصيدة أخرى لصديق قديم من اصدقاء (إبداع) هو الشاعر «عبدالرحمن داود» يؤبن فيها ابن بلدته الشاعر الشاب الراحل «سعد محمد شحاته» الذى نشرنا إحدى قصائده فى عدد أدباء الأقاليم منذ سنتين تقريبا.

●

ديوان الأصدقاء

نَخيلُ الظلُّ

عبدالرحيم الماسخ

نَخْلُ فيِ الظلُّ تُصَدِّقُنا؟

ـ لا

ـ فانْظُرْ، والشّجَرُ المتُعَثرُ نامَ على أمَلٍ

يَتدفَّقُ عكْسَ الطُّوفان

ابتهجَتْ غيماتٌ فيِ نَفَقِ البُرْكان

وريحٌ تخرجُ من جَبَلٍ ـ خَضْراءَ ويَحْتَرِقُ

اتَّفقُوا: نخْل فيِ الظلُّ: مَسافَةُ ذُلٍّ بين سماءٍ وسماء

تَشْقُقُ للسُّفُن، الطير، الظلماء

ويطرِقُها الضوءُ فيبكى

مُنكَسرًا فى كَفُّ الشّوكِ المُتَلَوِّلبِ فى وتَرِ الماء!

ـ أوَ يثمرُ هذا النَّخْلُ؟

ـ نعم ويصيدُ الطَّيْرَ بفَرْحَتِهِ

ووراءَ الغَيْماتِ يَهِمُّ

ويُمَسِّدُ شعر بَنيْهِ بريحٍ ليُونَتِهِ

فَيَرِفُّ فَراشُ السعَفِ ستائرَ

تَلْقَى الشَفَقَ المُتَطايِرَ فيِ حقْلٍ، يَفْرِشُهُ النغَمُ!

النّخْلُ ـ انْظُرْ ـ فيِ الظَّلِّ يُغَنِّى

والشمسُ تَعُومُ مُحيطَ الصحراء

لِتَهْمِسَنا للزّمنِ المُتَفَرق فيِ الأشياء

هُنا كُنّا وبَنَيْنا

هَدَموا وبنوا طُوفانًا للسَدِّ

وعُدْنا

ما عادوا

فانكَسَرَ الإنشادُ، افاضَ على الوَجْدِ تسابيْحَ الألَق

بِصَمْتِ الظَّلْماء

عُدْنا

فمضوا، أخذوا

فمَنَحْناهم وطَنا، وبعينيه نَمَوْنا

نَخْلاً فى الظَّلِّ

وزرعًا فى الغيم

ونهرًا فى الصحراء

انْظُرْ

وانْعمْ بغَطيْطِ الألفةِ فى سَرَيانِ الماء

ودَعْ للبَعْثِ قُبــورًا فيِ مُنْخُلِهــا امــتــزجَ الطُحْلُبُ بالحرِباء!

●

عزفُ مزُقتهُ الأضرحة

عبدالرحمن داود

مطوبس / كفر الشيخ

مهداة لروح الصديق الراحل/ سعد محمد شحاتة

مكتوبٌ فى أمشاجِ الدهشةِ

أنًا نرحلُ خلف زحام

اللونِ الأزْرقْ

نتسامرُ فوقَ ضفافِ النيلِ

وسعدُ يُغَنِّى

يُرسلُ طفلَ الوجدِ ويغفو

ثم يوشوشُ فى ضجرٍ

سيلَ النوبات

وعلى النيلِ يُهرِّجُ.. نضحكُ

نبكى

حين انفرط العقدُ المصلوب

على نهد الذكرى

من يقدر؟ من؟!..

يا وجها ياتى منفلتًا من نبض القلب الهاربِ

كى ياخُذنى للحلمِ الضَيِّقِ يرسمُنى

أتحولُ منكَ إليكَ

قصيدةَ شعرٍ وكتابا

فى رعشةِ ريح دونِّى

بين الكلمات

أيها الأصدقاء.. كل عام وأنتم بخير

هكذا تزاحم الشعراء فى هذا العدد؛ لأن عشاق القصة لا يكفون عن الكتابة، وهذا حقهم، ولكننا نجد من الواجب أن نعيد ما سبق تكراره من قبل وهو أن التريث والصبر والمراجعة والاقتصاد فى الكتابة، كلها أشياء ضرورية لمن يعشق هذا الفن الجميل ويريد أن يكون متميزاً.

ونذكر الأصدقاء بأن القراءة الجيدة المتأنية للأعمال الفنية هى فى ذاتها إبداع؛ فالقارىء المنتبه ـ كما يقول نقاد اليوم ـ كاتب ثانٍ للعمل الفنى يشترك مع كاتبه الأصلى فى المعاناة والتجريب والفهم والشعور بالمتعة الصافية، فضلاً عن أن القراءة وفق هذه الشروط تكشف للقارئ ـ ولا نقول تعلمه ـ أين مكانه وسط المبدعين، وهذا شيء بالغ الأهمية كان أستاذنا يحيى حقى يلح عليه ويقول: إن على الكاتب أن يتهم نفسه دائما بالتقصير، وأن يخاف من اعتداده الزائد بذاته أو بما يكتب، ولم أتعلم منه أنا وكثير من أبناء جيلى إلا الخوف من الكتابة. ويجد الأصدقاء فصولاً ضافية عن القصة القصيرة وشروط جودتها فى كتابه الممتع «أنشودة للبساطة».

لذلك لا أستطيع ـ وقد استوعبت درس يحى حقى ـ أن أدفع عن نفسى الإحساس بالأسف والضيق وخيبة الأمل حين يكتب لى صديق كلاماً يسميه قصة ويعقب على ذلك قائلاً «إن أحد النقاد سيكتب تحليلا لهذه القصة فى العدد القادم» وقد رددنا عليه منذ فترة قصيرة ـ إن كان القارئ ما يزال متذكراً ـ والشيء المحزن هنا، أو الذى «يحرق الدم» كما يقول صديقنا محمد مستجاب هو هذه الثقة الزائدة التى لا سند لها والتى جعلت هذا الصديق يعتقد أن القصة ستنشر فى هذا العدد، ثم يبالغ مبالغة شديدة فيحجز لنقدها مكانا فى العدد القادم.

وقريب من هذا ما كتبه لنا الصديق **عمرو يحيى أبوبكر** من الفيوم معلقا على قصته «التهويل»:

«هذه القصة تحتاج إلى قارئ مخلص وبمقدار إخلاص القارئ يفهم الكثير والكثير».

وقد احتشدت ـ خائفا ـ لقراءة هذه القصة التى لا تزيد عن عشرة أسطر، فوجدت الصديق عمرو يتحدث عن شاب ينتظر الامتحان متوجساً ثم يذهب فى الصباح ويوفق فى حل الأسئلة والحمدلله. والإخلاص يُلزمنى أيضاً ـ وأرجو الايغضب الصديق عمرو كما هى عادة البعض ـ أن أنبهه إلى أننا إذا تسامحنا وقلنا إن ما كتبه قصة، فإن عليه أن يلاحظ ما سماه يحيى حقى ـ فى الكتاب الذى أشرت إليه ـ «الفقر اللغوى» وهذا واضح فى قول

الصديق عمرو «وتماضى الليل.. وما كاد فرحت إليه لأقابله قابلنى بوجه بشوش..» إلخ.

إن فضيلة التواضع - إلى جانب الفضائل الأخرى بالطبع - هى التى افسحت مكانا فى هذا الباب - وربما أكثر من مرة - لشباب مجتهدين جادين مثل: محمد عبدالرحيم - محمود أبوعيشة - ممدوح شلبى - وليد سميح العوضى - إيهاب رضوان - عبدالله القريفان - منى سعيد.. وغيرهم ممن نشرنا لهم نصوصاً جيدة فى الأشهر الماضية، ونتوقع أن تجد النصوص الجديدة لبعضهم مكانًا لها داخل «إبداع» وليس فى باب الأصدقاء.

أما الصديق **إيهاب رضوان** فنطلب منه أن يكف عن إرسال نسخ جديدة من قصصه القديمة التى أرسلها من قبل ولم يكن لها حظ النشر، وهو يقول فى رسالته «إنكم دائما تنشرون القصص التى لا أتوقع نشرها وتتركون قصصا أخرى (له) اظنها أجدر بالنشر» وهذا طبيعى؛ فقد تكون القصة مرتبطة فى ذهنك بحدث معين يجعلك متحمساً لها، ولكن هذا لايعنى بالضرورة أنها جيدة.

والصديق **محب فهيم عطية** من بورسعيد يسرف فى إرسال القصص التى تحتاج إلى إعادة كتابة وإلى حذف وإضافة، ونحن نرحب بقصصه الجديدة التى تتحقق فيها الشروط الفنية.

أما الصديقة **صابرين الصاوى** من المنصورة فتكتب قائلة «يا مجلة إبداع هذه تحية طيبة منى لأننى أرسلت لكم قبل هذا ولم تعبرونى... وإذا كان كلامى ليس إبداع فأنتم عندكم كل الحق» وتكتب تحت اسمها «شاعرة وقاصة» ولولا أن المقام جد لا هزل لأثبتنا نماذج من كتاباتها، ولكننا بدلاً من ذلك سنكرر لها النصيحة القديمة، فما دامت فى قصر الثقافة بالمنصورة فعليها أن تجهد نفسها فى القراءة، ثم تعرض ما تكتبه على بعض الأساتذة فى هذا القصر قبل إرسائه إلينا.

والآن هذه هى بعض النصوص الجديدة

●

نيجاتيف

وليد سميح العوضى - كفر الشيخ

سافرت منذ زمن لا أذكره، وجئت. الآن انتهى الطواف وأكاد أشعر برائحة القمح المطحون فى حقل أبى العربة تتقافز فوق الطريق غير المرصوف لكنى سعيد أريد أن ابتلعك أيتها الأرض أريد أن أغوص تحت كل نبتة أشم كل عود أخضر نضر بماء الحياة التهم بيتنا القديم وأقبل ما يتساقط من جدرانه وأعلق صورة لأبى كبيرة فى صدر البيت ليس معى صور له لكنى لابد وأجد واحدة مع أمى.. إن كانت مازالت موجودة.

- ولد يا عليوة.. ! كبرت يا ولد..

سألت الولد عليوة الذى لم يعد ولداً بعد مرور

السنين عن أبيه. قال: مات، عرفته من شامة جبهته، ولم يعرفنى إلا بعد جهد وتمحيص. نسينى..؟!

هل غبت كل هذه السنين؟

بيتنا الذى يتوسط حقل القمح منتصباً فى شموخ هادئ بلونه الباهت رأيته، طلاؤه كان أحمر يوم تركته لكنى عدت.. عدت يا أمى.. هل أنت هنا؟ أمى..؟

البيت خاوٍ تصفر الريح فيه. قالوا: ماتت أمك. وكنت أتوقع الأمر.

لم يبق إلا عمى الشيخ عيسى. أدخلونى إليه. بعد السلام والتحية. الأهل بخير. العيال كبروا وأصبحوا رجالاً. وعمى الشيخ عيسى مازال شيخاً. الحجرة غارقة فى دخان معبق برائحة أنفاس غابرة. ذكرتنى جلسته المتربعة فوق فروة الخروف بدفء الماضى بجوار والدى. لحيته بيضاء كثيفة وشعره لا يشوبه سواد مثلها. مثال للشيخوخة المهيبة، ومازالت كلمته مسموعة فى البلد. صلب ولم يدركه الوهن بعد.

حدق فى:

- عمى الشيخ..

- ابن شلبى؟ أنت ابن شلبى؟

الرجل غاضب منى. ازدردت لعابى.

- أمك ماتت غضبانة عليك

- يا عمى..

- أمك ماتت غضبانة عليك

لم يكن هناك بد من الخروج.

كنت أريد سؤاله عن أشياء أمى الباقية. وهل لديه صورة لأبى؟

أعطونى أشياء أمى القليلة قلبتها. لا أجد صورة لأى أحد وربما لم يتصوروا معاً أبداً. من بقى سوى عمى الشيخ عيسى:

- أمك ماتت غضبانه عليك. لكنى سوف أعلق صورة.

وجدت صورة صغيرة لأبى. قديمة نسبياً ويبدو فيها أبى أصغر سناً. ساكبرها وأضعها فى صدر البيت. تحايلت حتى أخذتها من الشيخ عيسى الرجل ضحك كثيراً بعد أن دفعته بيدى لأختطف الصورة من صديريته لا أدرى هل جنّ أم هو من البداية مجنون، ولم تخلى عن وقاره؟

كان يضحك وهو يتركنى آخذ الصورة، وضحك لما قال:

- أمك ماتت غضبانة عليك فتعجبت. لم يكن من الممكن تعليق الصورة على جدار ليس أهلاً لها. أعدت تجديد البيت وطلاءه لمع ثانية باللون الأحمر والنوافذ البيضاء، نزعت حدوة الفرس التى كانت مسمرة فى الباب الخشبى. الآن البيت نظيف، جميل، والصورة فى يدى، كبيرة.

ذهبت لابتاع مسامير، وعدت. الحقل بعد المغرب يصطبغ بلون داكن رائحته لم تعد كالرائحة التى عهدتها، كنت أتوق لشم رائحة القمح المطحون الطازجة. ذهبت لطاحونة الحاج بدرى، هل كان اسمه بدرى أم بدير؟

لا أذكر

خانتنى الذاكرة الآن. كانت مهجورة. عدت لأعلقها بحجر صغير بدأت أدق المسامير. وضعتها على الحائط. تأملتها أحسست كأنى أنظر فى مرآة قديمة. انتبهت لأن المسمار لم يثبت جيداً، أسرعت نحوها قبل أن تقع، وثانية خيل إلى أننى أنظر فى مرآة خيل إلى أن أبى لم يصور فى هذه السن أبداً وخيل إلى أنى أسمع ضحكة الشيخ عيسى، وهو يعطينى الصورة.

الغريب

محمود عبدالمطلب الأشهب - بنها

توقف القطار... تدافع الركاب نحو بوابات الخروج... هبط على رصيف المحطة القديمة يتأمل ما حوله... القلب يخفق تحت وطأة الهموم... كل شيء تغير بقوة تفوق الخيال... ثلاثون عاما طويت تحت عجلة الزمن لم تطأ قدماه هذا الجسر... أى قوة خفية تدفعه أن يفتش فى أحشاء الماضى عن ذكريات متلاشية كالحلم، وأن يحلق تحت سمائه بلا أجنحة... عبث الزمن بجسده كما عبث بروحه ولن يعرفه أحد!... هنا جنتك التى انتزعت منها إلى ميدان القتال، ولولا انسحاق الروح لامتد عصر الحب... أطلق الكلاب علينا النار بعد أن سلمنا أسلحتنا وداسونا بالدبابات وهم يضحكون!!، ثم بدأت رحلة الجحيم إلى معسكرات الأسرى...

سار بمحاذاة شاطىء النهر تصافحه خضرة البرسيم المتوهجة تحت شمس يناير... الأشعة تتسلل بين حنايا سحب داكنة منذرة... ترى من رحل ومن بقى من أفراد الأسرة المستقرة فى أعماق القلب؟ عزفت الريح لحنا ساحراً انتعشت له خلاياه... .... حلم الليلة الماضية يطارده فى يقظته ويبدد الأمل فى رحلته المفاجئة... المرأة تسبح فى زرقة الموت مستلقية على شاطئ مهجور... طائر خرافى ينقض عليها وحشرات غريبة تمرح حولها فى فوضى... مر فوقه سرب من طيور مهاجرة تسبح فى الضياء، وتعانق الأفق... توقف عندالمقهى فى مدخل القرية... الشباب يثرثرون ويقتلون الوقت... تذكر شاعر الربابة فى أمسيات الحصاد... انطلقت من داخل المقهى أغنية تراقصت على أنغامها أسراب الذباب!!... تحرق شوقا إلى ليالى «أم كلثوم» المشتعلة بالأحلام تحت ضياء القمر... ارتفعت فى جرن القرية بنايات كئيبة... أين ذهب كل ما سجله بفرشاته وألوانه من آيات الجمال؟!.

توجه إلى البيت الذى أواه يوما غريبا عن القرية... هاهى المدرسة... أين البيت؟!... نخلتان سامقتان فى فضاء يحوطه سياج من نباتات مبعثرة!!...

- هل تعرف الشيخ درويش الصافى؟

- من حضرتك؟!

- معرفة قديمة بالشيخ

- رحمة الله عليه، كانت تربطنى به صداقة حميمة

- مات؟!... والحاجة زوجته؟

- لحقت به فى نفس العام

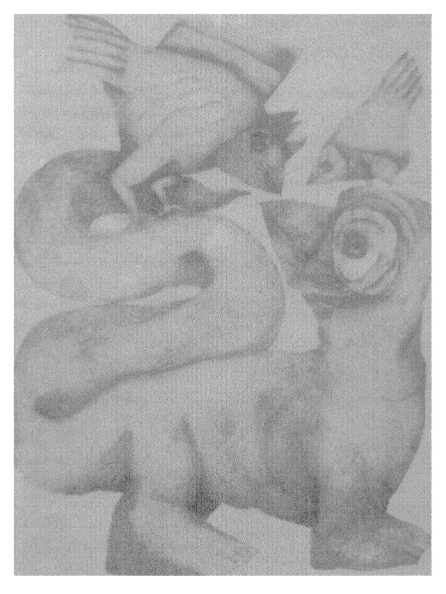
- كانت لهما بنت تؤنس وحدتهما بعد أن رحل الأبناء؟

- مسكينة... تقضى أيامها فى مصحة نفسية!!... وحيدة... تحدق فى صورة لها أبدعها رسام أحبته فى شبابها... سافر إلى الحرب وتركها... انقطعت أخباره سنوات... تزوجت بعد أن أصبحت وحيدة، لكن أيامها تمزقت بالعذاب... غابت عن دنياها وتركت وحيدها لسنوات امتلأت بالحرمان...

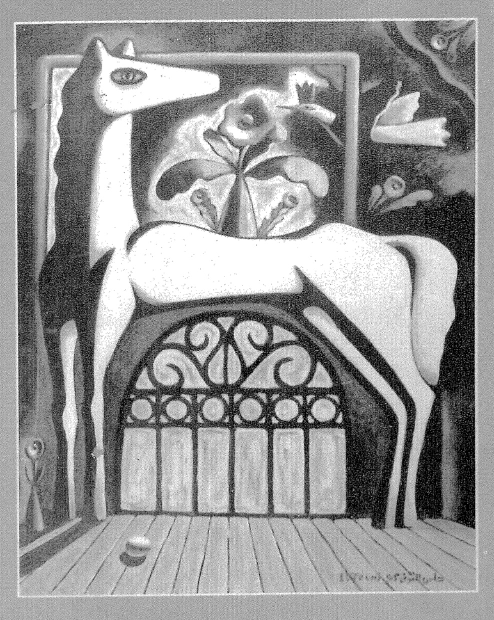
- دلنى عليه

هاجر إلى حيث لا يعلم أحد إلا الله!!.

انخلع قلبه.. وغاب فى ظلام الليل.



لوحة للفنانه رباب نمر



«السجن أيضا: يمكن أن يكون جميلا»

لوحة للفنان حلمي التوني من معرضه المقام حالياً بمجمع الفنون بالزمالك

[مقاس اللوحة ٨٠ × ٦٥سم زيت على قماش]

إبداع

العدد الرابع ● أبريل ١٩٩٦

وداعاً .. خالد محمد خالد

دراسات : حامد طاهر
أحمد صبحي منصور

نصوص :
بين الدين والدولة ـ ماركس واليهودية
الفكر والفن ـ الوصية العاشرة
الاختلاط فلسفة ومنهاج

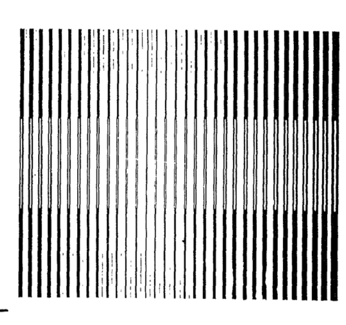
ـيخ محمد عبده والحوار الحضاري — محمد علي الكردي

ـة الدين ولغة الأخلاق — حسن طلب

عبد العزيز المقالح: في الطريق الى يفرس حسد

أحمد مرسي يكتب من نيويورك عن برودسكي

حسين بيكار : اللمس البصري في أعمال أحمد شيحا

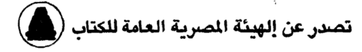




مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار,
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص : ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



السنة الرابعة عشرة ● أبريل ١٩٩٦م ● ذو القعدة ١٤١٦هـ

هـذا العـدد

العقل وكيف يعمل

مراد وهبه

هذا العنوان يعنى دراسة العقل وهو فى حالة فعل. والفعل يستلزم فاعلاً ومفعولاً به، وبالتالى فإن الفعل ينطوى على إحداث تغيير. ومعنى ذلك أن العقل، وهو فى حالة فعل، يستلزم طرفًا آخر يُحدث فيه تغييرًا، وهذا الطرف الآخر هو الكون. ومعنى ذلك أن العقل موجود - فى - الكون - ومع ذلك فإن العقل وإن كان فى الكون إلا أنه مجاوز للكون، بمعنى أن العقل قادر على أن يعى الكون، ولكن الكون ليس قادرًا على أن يعى ذاته. إذن قدرة العقل على الوعى بذاته هى، فى الوقت نفسه، قدرته على الوعى بـ الكون. ووعى العقل بـ الكون يعنى فيما يعنى أنه قادر على معرفة الكون. ومن هنا قيل من بين ما قيل إن الانسان كائن عارف.

وهنا لابد من إثارة سؤالين:

ما العقل؟

وما المعرفة؟

نجيب أولاً على السؤال الثانى لأن المعرفة ثمرة العقل، أى أن المعرفة هى التى تكشف لنا عن العقل وهو يعمل.

ما المعرفة اذن؟

الجواب عن هذا السؤال له تاريخ تبلور فيما يسمى نظرية المعرفة. وقد أسهم فلاسفةٌ فى تأسيسها أنتقى منهم ثلاثة:

أفلاطون ولوك وديكارت.

وضع أفلاطون المعرفة فى اطار التذكر، ومن ثم كانت عبارته المأثورة والمشهورة «العلم تذكر والجهل

نسيان». والتذكر، عنده، هو تذكر الإنسان لعالم كان يحيا فيه، وهو عالم المُثل، وتوهم أن عالم المحسوسات هو العالم الحقيقى فى حين أن عالم المثل هو العالم الحقيقى. عمل العقل إذن، عند **أفلاطون**، محصور فى التذكر بلا زيادة أو نقصان، أى أن العقل سلبى فى مجال المعرفة.

أما **لوك** فيرفض نظرية المعانى الفطرية بدعوى أن المعانى، فى أصلها تجريبية، والعقل، فى أصله، لوح مصقول لم يُنقش فيه شئ، وأن التجربة هى التى تنقش فيه المعانى. والمعانى طائفتان: معان بسيطة مكتسبة بالتجربة، ومعانٍ مركبة ترجع إلى العقل، أى أن العقل هو الذى يصنعها. ومن هنا يمكن القول بأن العقل، عند لوك، سلبى وإيجابى فى مجال المعرفة.

يبقى **كانط** والعقل، عنده، أكثر إيجابية منه عند **لوك** فالمعرفة، عنده، تتألف من عنصرين: مادة وصورة ـ المادة موضوع الحدس الحسى القبلى وليس لنا من حدس سواه، ويقصد بذلك كلاً من الزمان والمكان. والصورة رابطة فى الفهم تسمح بتركيب حكم كلى ضرورى لأنها قبلية، ويقصد بذلك المقولات ومن أهمها الجوهر والعلية. والعقل فاعل وإيجابى عندما يُدخل موضوع المادة فى الصورة فتنشأ المعرفة.

والملاحظ على نظرية المعرفة عند هؤلاء الثلاثة ، أنها تتناول العقل على أن له كينونة مستقلة قائمة بذاتها. أما إذا اتجهنا إلى الجسم ففى هذه الحالة تتغير وجهة النظر، إذ يصبح العقل سلوكًا، أى أن العقل يسلك على نحو معين من أجل تنظيم الحياة النظرية والعملية وتوجيهها. وفى هذا السلوك تظهر أهمية اللغة من حيث هى التى تسمح للعقل بممارسة وظيفته فى الوعى بـ الكون.

وفى بداية القرن العشرين انشغل **فتجنشتين** بتحليل اللغة فى كتابه «Tractatus - Logico - Philosoph-icus». وقد أرسل مخطوط هذا الكتاب إلى أستاذه **برتراند رسل** عام ١٩١٨ لكى يبدى رأيه فيه.وفى هذا الكتاب حاول فتجنشتين التدليل على وجود أبنية منطقية فى اللغة ، إذ أن هذه الأبنية، في رأيه، هى التى تعطينا تركيب الوقائع وتركيب العالم. وأعتقد أن كلاً من **رسل وهويتهد** قد سبقا فتجنشتين إلى الكشف عن هذه الأبنية المنطقية ولكن فى الرياضيات. وكانا قد تأثرا **بفريجه** الذى ارتأى أن الحساب مردود إلى المنطق؟ إذ حاولا أن يستخرجا الرياضية من قوانين المنطق فألفا معاً كتاب «المبادئ المنطقية» الذى صدر فى ثلاثة مجلدات دللا فيها على إمكان رد الرياضية إلى المنطق.

وفى منتصف العشرينيات من هذا القرن تأثرت الوضعية المنطقية بالتحليل اللغوى عند فتجنشتين، وحاولت تطبيقه على قضايا العلم فوجدت أنهما صنفان: قضايا تحليلية وهى قضايا العلوم الرياضية، وقضايا تجريبية وهى قضايا العلوم الطبيعية وصدقها مردود إلى مطابقتها مع الوقائع الحسية.

وفى الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن بدأ النقد يوجه إلى الوضعية المنطقية: فى أمريكا من قبل **جودمان**

وكـــوين، وفـى أوروبـا مـن قبل رسل وكــارناب وتــارسكـي. وانصب النقد على أن المعـرفـة لاتبدأ بالمعطيات الحسية أو الوقائع أو المعلومات، وإنما تبدأ بالقضـايا، وبالتالى تشككوا فى «المعنى» و«الصدق»، أى التشكك فى أن القضية صادقة من معناها. وامتد الشك إلى مسألة التفرقة بين القضـايا التحليلية والقضـايا التجريبية. فمبادئ اقليدس كانت تعتبر تحليلية ولكن بعد ظهور الهندسات اللا اقليدية لم تعد كذلك. وتأزمت الوضعية المنطقية فنشأ العلم المعرفى Cognitive Science للخروج من الأزمة.

وبدأت إرهاصات هذه النشأة في ندوة عقدت في المعـهـد التكنولوجى بجامعة كاليفورنيا عام ١٩٤٨ وموضوعها «آليات الدماغ فى السلوك». وكانت القضية المحورية مطروحة على هيئة سؤال: كيف يتحكم الجهاز العصبى فى السلوك؟ ومن ثم طرحت قضيتان: مقارنة بين الدماغ والكومبيوتر، والعلاقة بين الجهاز العصبى والأدوات المنطقية لمعرفة لماذا ندرك العالم على النحو الذى ندركه به.

وفى العام نفسه، أى عام ١٩٤٨، أصدر نوربرت وينر كتابه «السيبرنطيقا» اى علم التحكم والاتصال فى الآلة والحيوان وقد حدد جورج ميلر تاريخ نشأة العلم المعرفى فى ١١ سبتمبر ١٩٥٦حيث انعقدت ندوة بمعهد M. I. T وموضوعها «نظرية المعلومات». وفى هذه الندوة ألقى بحثان هامان: أحدهما مشترك من الن نيـول وهربرت سيـمـون وعنوان «منطق نظرية الآلة» (الكومبيوتر). والآخر من تشومسكى بعنوان «ثلاثة نماذج للغة».

وفى عــام ١٩٥٨ ألف فــون نويمان كتـابًا بعنوان «الكومبيوتر والدماغ» ارتأى فيه أن العقل والدماغ أنسقة رمزية. ومعنى ذلك فحص العقل فى إطار الكومبيوتر، وفى إطار العلم المعرفى للبحث عن إجابة لأسئلة متعلقة بطبيـعـة المعـرفـة ومكوناتهـا ومـصـادرها مع تناول التصورات العقلية بمعزل عن العوامل البيولوجيـة والسوسيولوجية والثقافية . وانتهت هذه الرؤية إلى أن الكومبيوتر هو أساس فهم العقل وكيف يعمل. وبدأ التساؤل عن العلاقة بين العقل والدماغ، وعن مكان العقل من الدماغ. فقيل إن الدماغ هو العضو الجسمانى للعقل. وكان السؤال بعد ذلك:

هل يمكن التحقق من هذا القول؟

وجوابى أنه ليس فى الإمكان التحقق من ذلك إلا إذا شـرحْنا الدمـاغ وهو حى وليس وهو ميت. ويبـدو فى الوقت الراهن أن هذا التشريح ليس فى الإمكان. وقد يكون البديل إرسال تيارات كهربائية إلى الدماغ. ولكن التيار الكهربائى لايسجل اى تأثير إلا فى منطقة محددة، وهذه المنطقة خاصة بحركات الجسم وليس بحركات الافكار. ثم إن التيار الكهربائى يستثير الخلايا العصبية فى الدماغ. ولكن ليس ثمة إجابة إذا ما تساءلنا كيف تتولد الافكار من نبضات الأعصاب .

وكل هذه الإشكاليات إنما نشأت من مجرد تصور أن الكومبيوتر هو نموذج العقل. بيد أن ثمة اشكالاً أبعد أثرًا

وهو أن النموذج يستلزم استبعاد علاقة أساسية وهى العلاقة القائمة بين العقل والكون حيث أن العقل لا وجود له إلا فى الكون.

والسؤال إذن:

ماذا نعنى بوجود العقل - فى - الكون؟

ثمة تجربة هامة شاهدتها فى يونيو عام ١٩٦٩ فى زاجورسك إحدى ضواحى موسكو، وفى معهد «الصم والعمى» التابع لأكاديمية العلوم التربوية. ويشرف عليه عالم متخصص فى تعليم أصحاب العاهات الحسية واسمه **ميشركوف**. وكان المعهد، وقتئذ، يضم خمسين فتى وفتاة كلهم أتوا إلى المعهد وهم فاقدو حاستى السمع والبصر وحاسة النطق فى أغلب الأحيان. وقال لى **ميشركوف** إن هذا العدد ينقسم مجموعات، وكل مجموعة مكونة من ثلاثة طلاب والدراسة يومية وتستغرق خمس عشرة ساعة، والدرس الواحد يستغرق خمس ساعات. وهنا لمح **ميشركوف** الدهشة تغمر وجهى فقال: لاتندهش فالحياة هنا من غير دراسة مؤلمة. فالملاحظ أن الحالة النفسية لهؤلاء الفتية تسوء حين ينفردون بأنفسهم. ولهذا فإن مشكلة هؤلاء ليس فى أنهم لايبصرون ولايسمعون، ولكن فى إحساسهم بالوحدة. وهذا الإحساس إنما يتولد بعد دخولهم فى علاقات مع الآخرين. أما قبل الدخول فى هذه العلاقة فليس لديهم نفس إنسانية.

وسألت **ميشركوف**:

إذن كيف تنشأ النفس الإنسانية؟

وكان جوابه أن ثمة خطأ شائعًا يدور على القول بأن الإنسان حيوان لغوى. وتجربتنا، فى المعهد، تدحض هذا القول. فاللغة ليست هى نقطة البدء فى تأنيس الطفل، وإنما نقطة البدء أن يتعلم الطفل كيف «يسلك» إنسانيًا لا كيف «يفكر» إنسانيًا. ومن ثم يمكن القول بأن «الممارسة العملية» هى الطريق إلى التفكير على نهج إنسانى.

إذن الطفل المولود لم يتأنس بعد، وكل ما لديه حاجات بيولوجية. ويبدأ فى التعلم حين يستجيب المربى لإشباع هذه الحاجات مستندًا فى ذلك إلى استخدام أدوات إنسانية، أى أدوات من صنع الإنسان، أى أدوات وُضعت فيها خبرة منذ آلاف السنين. ولهذا فإن استخدام الطفل الأدوات يعنى أنه يعيد فهم الحكمة الإنسانية المتموضعة فى هذه الأدوات. والإحساس بالطابع الإنسانى للأدوات فى مقدور الطفل وحده دون الشمبانزى، إذ لدى الشمبانزى أشكال موروثة للسلوك يمتنع معها اكتساب الجديد. والزمن الذى يستغرقه الطفل فى اكتساب العادات الإنسانية يتراوح بين أربع وخمس سنوات وبعد ذلك يتحقق تأنيسه. ووظيفة المربى، فى هذه الحالة، تعليم الطفل كيف يأكل ويلبس ويغتسل. وهى مسألة ليست هينة، ذلك أن الإفراط فى المساعدة من شأنه أن يعيق الطفل من الاعتماد على نفسه، كما أن التفريط فى المساعدة يسبب له ارتباكًا يعيقه عن اكتساب العادات. وإسهام الاثنين معًا (المربى والطفل) هو السبيل إلى رفع التناقض القائم بين الإفراط

والتفريط. ويضرب ميشركوف مثالاً لذلك بتعليم الطفل كيفية ارتداء السروال. فهذه العملية تتم على مرحلتين؛ المرحلة الأولى تعتمد على المربى كلية حين يقوم بإلباس الطفل سرواله. والمرحلة الثانية يبدأ فيها المربى بممارسة الخطوات الأولية، ثم يترك الطفل يكمل ما تبقى من خطوات وفى هذه المرحلة تبزغ «العملية الإرادية» وفيها يتناقص دور المربى ويزداد دور الطفل.

ويخلص **ميشركوف** من ظاهرة «تقسيم العمل» بين الطفل والمربى إلى نتيجتين هامتين أولاهما أن الطفل يبدأ فى اكتساب ذاتيته، وثانيتهما عملية تكوين الرموز، والرمز ديناميكى بمعنى أن الرمز ، فى البداية، له علاقة بالموضوعات الحسية، ولكنه يتحول إلى رمز مجرد ثم إلى كلمة ومن ثم يتمكن الطفل من تعلم ألف باء اللغة وذلك عن طريق أصابع السيد. وثمة ديالكتيك بين الرموز والكلمات الأصبعية. إن الكلمات تهدف إلى استبعاد الرموز دون أن تنعزل عنها وهى عملية شبيهة بحصان طروادة لأن النسق الجديد، وهو نسق الكلمات ، يندمج فى النسق القديم وهو نسق الرموز ويتمثله.

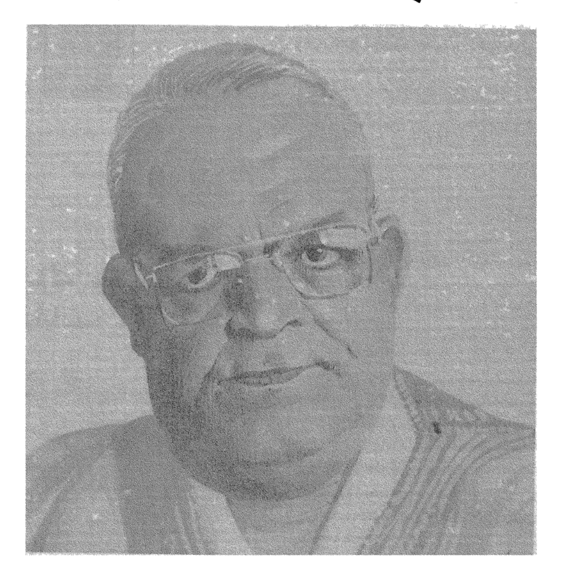
والمرحلة الأولى من تعلم اللغة مرحلة عملية بمعنى خلوها من الشرح النظرى لقواعد اللغة. ولكنّ ثمة شرطًا هامًا، فى هذه المرحلة، وهو أن تكون اللغة معبرة عن احتياجات الطفل الخاصة، وتجاهل هذا الشرط يفضى إلى نتيجة سيئة وهى تربية طفل ثرثار يحكى عن أشياء لا يعرفها.

وخلاصة رأى **ميشركوف** أن القائد لعملية التعلم هو الطفل ولهذا فالمربى الردئ هو الذى يحاول أن يفرض ما يريده على الطفل. أما المربى الجيد فهو الذى يفهم ماذا يريد الطفل ثم يستجيب لهذه الإرادة. ومن ثم فالمبدأ التربوى الذى يدعو إليه **ميشركوف** هو القائل بأن المربى ينبغى أن يجيب عن السؤال الموْجه من الطفل وليس عن السؤال الذى لم يوجه إليه بعد.

أما أنا فقد استخلصت من هذه التجربة بأن الإنسان يتميز من بين الأنواع الحيوانية بخاصية التعلم. والتعلم لايتم إلا بشرطين: الشرط الأول أن عقل الطفل به مقولات قبلية للسلوك. والشرط الثانى أن هذه المقولات لاتتحرك إلا إذا تعاملت مع تجمع إنسانى. وهذه المقولات هى: العلاقة والمعنى والاستدلال والغاية والتناقض. مقولة العلاقة بحكم تعريفى للإبداع بأنه قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة من أجل تغيير الواقع. والعلاقة المتصورة هنا هى العلاقة بين معانٍ كلية. إذن العلاقة لاتعمل إلا فى إطار المعنى. والاستدلال يقوم بالكشف عن التسلسل المنطقى للمعانى. والغاية هى الوضع القادم أى الرؤية المستقبلية المطلوب تجسيدها فى الواقع القائم الذى هو موضع نقد من أجل تغييره. وضرورة تغييره ناشئة من تناقض الوضع القائم مع المعطيات الواقعية الجديدة. وهذا التناقض يشير إلى إشكالية فى حاجة إلى حل، وهذا الحل لايتأتى إلا برفع التناقض.

ونخلص من كل ذلك إلى نتيجة هامة وهى أن الكومبيوتر ليس هو النموذج للعقل الإنسانى لأنه لو كان كذلك لما صح قولنا بأن العقل موجود - فى - الكون، واكتفينا بالقول بأنه موجود ليس إلا.

وداعاً .. خالد محمد خالد



د. حامد طاهر*



خالد محمد خالد الكاتب المتوحد

خالد محمد خالد من الكتاب الذين تسهل قراءتهم، وتصعب الكتابة عنهم. فهو مؤلف غزير الإنتاج، صادق اللهجة، جرىء التعبير، إلى جانب أنه ممن يمزجون أفكارهم العقلية بخيوط نفسية ووجدانية تقربهم إلى القراء، ولكنها ترهق الدارسين.

ريفى من قرية العدوة، مركز ههيا، شرقية. ثم أزهرى تخرج فى كلية الشريعة سنة ١٩٤٧. يقول عن نفسه إنه كان حسن الصوت فى تلاوة القرآن الكريم، كما كان خطيبا مفوها، وهذا يعنى وجود موهبة كامنة اتجهت لاحقا إلى الكتابة والتأليف، بعد أن اتصل صاحبها بالسياسة والصحافة.

مر فى مطلع حياته بتجربة صوفية عميقة، أثرت عليه بالتأكيد وجعلته يرى المنصب والجاه والسمعة من حبائل الحياة التى تلتف حول أعناقنا ببطء، ثم تخنقنا فجأة وعلى مرأى من الجميع. التجربة الصوفية الحقيقية ترد الإنسان إلى ذاته، وتجعله يبحث فى أعماقه عن الثابت بدل المتغير، والباقى بدل الزائل.

إن هذا الجانب يفسر إلى حد كبير مدى القوة والصرامة والصراحة التى طبعت شخصية خالد محمد خالد، وجعلت منه مفكرا متوحداً صامدا غير متقلب فى مختلف العهود السياسية والأوضاع الثقافية التى عايشها خلال النصف الثانى من القرن العشرين.

فى فبراير ١٩٥٠، نشر كتابه «من هنا نبدأ»، الذى أثار زوبعة من النقد، وأصبح واحداً من ثلاثة كتب رئيسية أحدثت جدلا، وتعرض أصحابها للقضاء والمساءلة، وهى «الشعر الجاهلى» لطه حسين و

* عميد كلية دار العلوم، جامعة القاهرة

«الإسلام وأصول الحكم» لعلى عبد الرازق وهذا الكتاب (لاحظ أن الثلاثة من خريجى الأزهر).

نظلم كتاب «من هنا نبدأ» إذا حاسبناه على فكرة واحدة جاءت فى آخره ، متعلقة بقضية الدولة الدينية، تاركين أو مهملين بقية أفكار الكتاب التى تهاجم كهنوت رجال الدين، وتفاوت الطبقات، واستبداد الحكومات. صحيح أن الاتجاه الاشتراكى يغلب على الكتاب، ولكنها فى الواقع اشتراكية تستمد عناصرها من طبيعة الشعب المصرى، ولا تتعارض مع الروح الإنسانية.

ويمكن القول بحق إن الكتاب احتوى على عدد من الأفكار التى تبنتها ثورة يوليو ١٩٥٢، والإجراءات التى طبقتها فيما يتعلق بالقضاء على الإقطاع، ومحاولة التقريب بين الطبقات، وحقوق العمال، والتأميم، بل إنه دعا إلى تحديد النسل لكى تتحقق أفضل تنمية فى الموارد البشرية والاقتصادية.

أما فكرة الدولة الدينية، والذى هوجم الكتاب بشدة من أجلها فهى فكرة ضعيفة؛ لم يؤصلها المؤلف جيداً، واعتمد فى مقدماته لها على التاريخ الأوروبى دون أن يتعمق جيداً أحداث التاريخ الإسلامى. وسوف يوفر علينا خالد محمد خالد عناء مناقشة هذه الفكرة، لأنه سوف يعود فينقضها، ويتخلى عنها فى كتاب كامل هو (الدولة فى الإسلام) يناير ١٩٨١.

وهنا نقطة جديرة بالإعجاب. فالقليل جداً من الكتاب هم الذين يمتلكون الشجاعة الكافية لتعديل آرائهم، أو التخلى عنها إلى غيرها عندما يتبين لهم خطؤها. وقد اثبت خالد محمد خالد أنه أحد هذه القلة. والمهم أنه لم يفعل ذلك تحت تأثير الخوف من الرأى العام، أو الخشية من تهديد السلطة القائمة، وإنما فعله بدافع من ذاته، وباقتناع شخصى كامل.

وإذا كان لنا أن نتساءل: مادامت أفكار خالد محمد خالد هى التى تبنتها ثورة يولية ١٩٥٢ فيما بعد، فلماذا لم ينضم إلى ركبها الهادر الذى مشى فيه معظم أفراد الشعب، وكبار كتابه؟ الواقع أن إيمان خالد محمد خالد بالحرية والديمقراطية جعله فى البداية مترددا من موقف الثورة إزاء هاتين القيمتين، ثم انحسم الموقف تماما بعد لقاء خاص مع الرئيس جمال عبد الناصر سنة ١٩٥٦فى حضور الشيخ أحمد حسن الباقورى.

يذكر خالد محمد خالد أن عبد الناصر أخبره أن الديمقراطية لم يحن وقتها بعد، وأنها قد تتأخر عشرين سنة، ويقول إنه أحس بصدمة كاملة. لكننا يمكن أن نقول: إن الاشتراكية لا تسمح تماماً بالجو الديمقراطى الذى كان خالد محمد خالد يطمح إليه. والمسألة هنا تتعلق بتناقص بين المبادئ والأنظمة. وكان على مفكرنا الكبير - الذى آثر دائما أن «يتوحد» فى معرفة الحقيقة وتكوين الآراء الخاصة به - أن يمعن النظر فى ذلك. لكننا ينبغى أن نلتمس له العذر. فقد كان الوقت يفرض على الجميع تحركا فى ثنائية الحلول: بين الرأسمالية التى يمثلها الغرب المتحدى المعرب، وبين الاشتراكية المتعاطفة معهم.

ومهما يكن من شىء فقد أكد خالد محمد خالد مكانته منذ الكتاب الأول له. ثم توالت بعد ذلك مؤلفاته؛ تخاطب القارئ بصدق ولا تخلو من الجرأة، تضع يدها على العيوب والأمراض، وتحاول تشخيص العلاج لها. ثم هو يحتشد لكل موضوع يطرقه بكم من المعلومات

المستقاة من التراث العربى، والثقافة الغربية دون أن يظهر بين المصدرين تنافر، مما يدل على أن المؤلف قد هضمهما جيدا، ثم أخرجها فى أسلوب خاص به.

وإذا كان الكتاب يتفاوتون فيما بينهم شبابا وشيخوخة، فقد كان خالد محمد خالد من هؤلاء الكتاب الذين تغلب عليهم النزعة الشبابية، أى التى تتجه إلى الشباب، وتسعى إلى التعرف على مشكلاتهم، وتقديم الحلول المناسبة لها. وفى هذا الإطار، يكتب خالد محمد خالد كتاب، «الوصايا العشر» واضعا تحته عنوانا أصغر يقول: «لمن يريد أن يحيا». وهذه الوصايا تتوالى على النحو التالى:

- ودّع الكراهية.

- لا تدع الخوف يفكر لك أو يشير عليك، طهر منه إرادتك، وعش قويا.

- اسبح قريبا من الشاطئ، وارتكب انظف الأخطاء، ولا تقايض على الفضيلة بشىء.

- احمل روح الرواد، وابحث عن الدروب غير المطروقة.

- لا تعش وعلى عينيك عصابة، وامض بصيرا، فى يمينك (إلى أين؟)، وفى يسراك «لماذا؟»

- عش صديقا طيبا، وليكن اسمك نداء النجدة للمكروبين، ليكن قلبك مرفأ الراحة للمتعبين.

- اقرأ فى غير خضوع، وفكر فى غير غرور، واقتنع فى غير تعصب، وحين تكون لك كلمة، واجه الدنيا بكلمتك.

- تقبل وجودك وطوره، واختر حياتك وعشها، وابق إلى النهاية حاملا رايتك.

- ولِّ وجهك شطر الله فإنه حق، وضع يدك فى يده، فإنه نعم النصير.

- وطد مسئوليتك بالحرية، وحصِّن حياتك بالعدل، واترك للوجود شذاك.

ويسرع خالد محمد خالد بتنبيه القراء إلى أنه لا يقف منهم موقف الواعظ أو المعلم، بسبب تعبير «الوصايا» التى يسوقها، وإنما هى - على حد تعبيره - رؤية مرهفة للحياة وللإنسان، أحب أن يشرك القراء معه فيها، ولاشك أن الوصايا جيدة إلى حد كبير، وهى تستطيع أن تكوِّن لدى الشباب إرادة قوية، وأملا كبيرا فى المستقبل ومن حقنا أن نتساءل: أين هذا الكتاب من ثقافة الشباب؟ ولماذا لا يكون جزءاً من ثقافتهم التى تملأ روحهم بالثقة، وتقوى فى نفوسهم الأمل، وتحبب لهم الرغبة فى البناء ومساعدة الآخرين؟

وخالد محمد خالد من المصلحين الذين وضعوا أيديهم على مواطن الداء فى المجتمع. وهو يرى أن أمتنا، وما حولها من الأمم، عالم يحفزه إلى التجديد حاجات كثيرة وحتمية، وأن هذا التجديد يتوقف على نظام للعمل وللأخلاق معا. ولن يتأتى لنا اجتياز هذا النظام المفتقد إلا إذا اصطبغنا بإيمان جديد بالعلم، وبالحرية، وبالإنسان. وهذا هو موضوع كتابه الهام «هذا أو الطوفان» الذى يهديه إلى الذين يحبون الحقيقة، وأيضا إلى الذين يكرهونها، لأن الحقيقة لا تحمل ضعفنا لأحد.

إن أهم خصائص المصلحين مصارحة شعوبهم بالحقائق دون مواربة أو نفاق. يقول خالد محمد خالد: «نحن أمة زاغت أخلاقها، يوم زاغ فهمها، وتلعثم إدراكها. ومن قبل، يوم فقدنا الرغبة فى استشراف الحقيقة وفقدنا الشجاعة فى تقبلها، إن المسلك الخلقى لمجتمعنا ردىء - ما فى ذلك ريب، وإنما الأمم الأخلاق - قضية لا تنكر.. ولكن لماذا انحرف مسلكنا، وكيف يعود إلى الجادة والهدى؟ هذه هى المسألة»

يرى خالد محمد خالد أننا ينبغى أن نعقد اتفاقية بين العلم والدين، بحيث يكون لكل منهما مجاله، ويعمل كل فى نطاق اختصاصه. ومن المؤكد - حسب رأيه - أن هذا التخصص سوف يأتى بمزيد من النفع للإنسان ذاته «فالعلم قد وضع الإنسان تحت مجهر كبير، وعدسات بصيرة، وسلط ضوءاً غامرا على دهاليز نفسه، واكتشف الثعابين الملتوية المتكورة - تلك العقد الخبيثة - التى تضله وتغويه. وأعطت التصورات الدينية للشيطان والقلب والروح مفاهيم واقعية صحيحة، وبذلك تتجه الجهود المبذولة لتصحيح شخصيتنا، والظفر باكتمالنا وجهة عملية مجدية»

وفيما يبدو، كان خالد محمد خالد ثائراً ضد العقلية السائدة التى استقرت فيها، على مرّ الزمن، مفاهيم خاطئة عن الدين والتدين. ومن ذلك ما شاع عن موضوعات الشياطين، والقدر، وتغيير المنكر فرديا وبالقوة بعيدا عن سلطة الدولة، وكذلك شيوع مقولة ان السعادة لدى الشرقيين، تنحصر فى سعادة الروح وأن البدن مصدر الآلام والشقاء، ولذلك ينبغى إسكات صوته، وعدم الاستجابة إطلاقا لرغباته.

إننا، افراداً نعيش معذبين بفكرة الخوف مما يتطلبه جسدنا، مع أن الكثير منه مشروع وطبيعى، كما أننا نعيش منكمشين بدلا من الإقدام والطموح لما هو أسمى وأعلى، مع أن الأفق امامنا مفتوح.. وكثيرا ما نرجع أوجاعنا لأسباب غير حقيقية، أو نخلط بعض هذه الأسباب ببعض، وهذا كله ناشئ عن التصورات الشعبية السائدة والقائمة على غير أساس من العلم والمعرفة الصحيحة.

لقد وجد العلم أن الناس لطول بلائهم فى الحياة معرضون لألوان شتى من الأمراض:

أ - فهناك الأمراض العضوية - وأسبابها جسمية.

ب - والأمراض العصبية - وسببها الصراع العقلى اللاشعورى.

جـ - والأمراض الخلقية - وترجع إلى العقد اللاشعورية المكبوتة.

د - وأخطاء السلوك - وتنجم عن الاندفاع وراء مثل أعلى وضيع!

ويعقب خالد محمد خالد ذلك قائلا: كما أننا لانعالج مرضا عضويا كالروماتزم مثلا بتعذيب صاحبه، ولا بإغراقه فى سيل من المواعظ الدينية، فكذلك يجب أن يكون سلوكنا مع المريض بمرض خلقى كالسرقة والكذب. أى أنه يهدف إلى البحث عن جذور كل داء، حتى يمكن معالجته بما يناسبه من أدوية.

ويتعرض خالد محمد خالد لأسلوب الدعوة الذى يميل أحيانا إلى جانب الزجر والتهديد على حساب جانب الترغيب والوعد بالجنة. وهو يرى أن القصص

الصـوفى قـد لعب فى حيـاتنا الشعـورية والفكرية والسلوكية دورا إثمه أكبر من نفعه ـ على حد تعبيره، بمعنى أنه ظن أن الدواء يكمن فى زجـر النفـوس وتخويفها، فما كان منه إلا أن افقدها شهية الإقبال على العمل، والتمتع بخيرات الحياة التى دعاها الله إليها.

لقد ولد فينا هذا القصص وأمثاله نوعا من إدمان الشعور بالإثم أدى إلى «الاشمئزاز من النفس»، بحيث أصبح الإنسان يعيش وهو يشعر بعداء لجسده، ونفسه. إن الإنسان أعظم عند الله من كل اخطائه. وإن ما يبذله فى سبيل استمرار الحياة ليرجح كل ما يسببه نضاله من غلطات . وإلى الفتيان والفتيات الذين يسحقهم شعور صاعق بالإثم، فوجه النداء: «ارفعوا رءوسكم وامضوا شجعانا».

ومن الأمور التى يراها خالد محمد خالد معطلة للإرادة الإنسانية وصانعة للإغراء بل ومحرضة على ارتكاب المزيد من الأخطاء هو موضوع التحريم الذى أسرف فيه الفقهاء. يقول: ولعل ثقل وطاة التحريم على الناس هو الذى جعل الإمام الفاضل أحمد بن حنبل يتورع عن المبادرة إلى الحكم بالتحريم على الأشياء فلقد روى عنه أنه كان إذا سئل عن شىء محرم، قال: احسبه حراما، ثم يتلو قول الله تعالى «ولا تقولوا لما تصف السنتكم الكذب هذا حلال وهذا حرام».

والرسول صلى الله عليه وسلم، يقول: إن أعظم الناس جرما من سأل عن شىء لم يكن حراما عليهم، فحرم بسبب مسألته (أى سؤاله) وقد قال هذا بسبب إلحاح بعض أصحابه فى السؤال عن أشياء لم يحرمها الله عليهم بعد. أما العلم الحديث فيؤكد أن الإغراء وليد التحريم، ومن ثم فقد قيل: ليس هناك ما ينبئ عن انحطاط أمة مثل كثرة قوانينها.

وتزداد لهجة التمرد كثيرا عند خالد محمد خالد، حين يكتب فى فصل بعنوان «المنبع قبل المصب». قائلا: إننا نرث اليوم مجتمعا مريضا: نرثه من القرون الطويلة القاتمة التى جثمت على صدره، وجثمت معها عليه تقاليد غزاة لم تكن لهم عقول الحكماء، ولا قلوب الرحماء.. وقبل أن نبدأ فى علاجه ورد العافية إليه (لاحظ هنا هدفه الدائم) علينا أن نشخص علته جيدا، ونحدد معالم شخصيته الضامرة، وهذه المعالم كما ورثناها تتلخص فى أنه: مجتمع استغلالى ـ مجتمع انفصالى ـ مجتمع عاطل.

ومن تفشى روح الاستغلال فيه قرونا عاتية نشأت مشكلة العيش، ومن سيطرة تقاليد الانفصال عليه نشأت مشكلة الجنس، وعن هاتين المشكلتين مضافا إليهما ضآلة الفرص وسوء تكافؤها نجمت مشكلة الفراغ. وكل محاولة لتصحيح سلوكنا، وتجويد اخلاقنا تفقد فاعليتها مالم نضع هذه المشكلات الثلاث موضع البحث والاعتبار.

وسوف ينتهى خالد محمد خالد ـ كعهدنا به فى سائر مؤلفاته ـ من تقديم خلاصة نصيحته أو إصلاحه الأخلاقى فى الفصل الأخير من كتابه الجرىء «هذا.. أو الطوفان» بفصل يجعل عنوانه «أقدم لكم الفضيلة» يقول فيه: لن يكون هذا الجزء من الكتاب سجلا حافلا بالمسائل والتفصيلات، بل بطاقة مركزة نشير فيها إلى الخطوات الأساسية، والقواعد الكلية التى نتصور فى الأخذ بها خلاصنا وسعادتنا ـ تاركين الإفاضة فى

بحثها، والاتساع فى تطبيقها إلى الذين يعنيهم الأمرمن الأفراد، والمجتمع، والدولة.

وهو يؤكد أن هناك أربعة أزياء للتربية لابد لمجتمعنا من التدثر بها جميعا لكى يصير على خلق عظيم، وهى: التربية الدينية، والتربية الجنسية، والتربية السياسية، والتربية الثقافية. وفى مجال منها، يصارح خالد محمد خالد المجتمع بحقائق، ويستعين بإحصائيات، ويستشهد بأقوال ومأثورات، وهو بالطبع معرض للخطأ كما أنه فى معظم الأحوال قريب من الصواب. وتلك هى روعة التجربة التى يخوضها الكاتب، الذى يريد أن يقول شيئاً لمجتمعه، بخلاف من يجعل الآخرين يقولون آراءهم من خلاله.

وإذا كانت هذه قراءة سريعة لبعض مؤلفات خالد محمد خالد الذى رحل عن دنيانا فى الشهر الماضى، فينبغى أن تكون حافزاً لمزيد من القراءات الأعمق والأشمل لكل أعماله. وهى أعمال مليئة بالأفكار الصالحة، والاجتهادات التى تقبل الصواب والخطأ، ولكنها لا تخلو من لهجة الصدق، والمثابرة على التمسك الشديد بالمبدأ.

لقد عاش خالد محمد خالد بيننا متوحدا على الرغم من أن اسمه كان يملأ الساحة الثقافية والفكرية. ويبدو أن السبب فى ذلك يرجع إلى أنه كان يدعونا إلى ماهو أكبر من طاقتنا، أو ما لاتسمح لنا الظروف بفعله. لقد ظل رافعاً راية الحرية، وراية الديمقراطية، وتحتهما ظل - وحده - يكتب مايشاء، ثم يطالعنا بين الفينة والفينة بكتاب جرىء، يتناول مشكلاتنا الحقيقية، ويلمس بأصابعه مواطن الداء الفعلى. ومن الطبيعى أن يصرخ بعضنا فى وجهه، أو يرفض تدخله السافر فى حياته.. ولكننا سوف ندرك - بعد وقت طويل - كالعادة - أنه أحد أطبائنا المهرة، ذوى القلوب الرحيمة جدا، والذى كان يعيش متوحداً، وربما بعيدا عنا، ولكنه معذّب بآلامنا، حريص على أن ينقلنا من حال إلى حال أخرى..

استدراك

تأسف أسرة المجلة لوقوع بعض الأخطاء غير المقصودة فى العدد الماضى، خاصة فى مقالة د. مارى تيريز عبد المسيح التى سقط منها جزء من قائمة المراجع، وقصيدة (القاهرة) للشاعر عبد المنعم رمضان، التى وقع فيها خطأ ظاهر فى المقطع الثانى من (أشجار أو أحجار) حيث وردت عبارة (ولن يريانه) بدلا من (ولن يرياه)، كما أن ترتيب المقطع يمضى على النحو التالى:

المقطع (١) يبدأ من: (رجلان أمام الباب).

المقطع (٢) يبدأ من: (الأب الأم الابن الأكبر من أبنائها).

المقطع (٣) يبدأ من: (أنفه مثل أنفك).

المقطع (٤) يبدأ من: (فى الأوقات الغامضة الملساء).

المقطع (٥) يبدأ من: (بين هاويتين).

أما المقطع الذى يبدأ من (كومت شموسا فى رحمى)، فيجب أن يقرأ على أنه تذييل حوارى للجزء المعنون: (الريح العالية تماما).

أحمد صبحى منصور



خالد محمد خالد «من هنا نبدأ..» وما زلنا نبدأ

(١)

أحيانا يلتصق كاتب بواحد من كتبه، قد يكون أروع كتبه، وقد يكون أشهرها، أو أكثرها تأثيراً فى حياته وفى مجتمعه، وحينئذ يكون من المثير للاهتمام توضيح العلاقة الفكرية بين الكاتب وكتابه، وهل تخلى الكاتب فكرياً عن أفكاره فى ذلك الكتاب، أم تمسك بها، وكيف كانت أفكاره قبل وبعد ذلك الكتاب. وموقع ذلك الكتاب من تطوره الفكرى؟ أسئلة كثيرة لا يحظى بها - عادة - إلا الكاتب الخطير المثير للجدل، ومن هذا الصنف نجد أديبنا الراحل الأستاذ خالد محمد خالد وكتابه الأول «من هنا نبدأ».

وسنكتفى - بعد عرض موجز للكتاب - بالتوقف عند بعض المحطات الهامة التى صاحبت نشر الكتاب، وما تحقق منه، وما ينتظر التحقق، ومسئولية الأستاذ الكاتب فى ذلك.

(٢)

يحتوى كتاب «من هنا نبدأ» على أربعة موضوعات، «الدين لا الكهانة»، «الخبز هو السلام»، «قومية الحكم»، «الرئة المعطلة».

فى موضوع «الدين لا الكهانة» يبدأ بتصفية العلاقة بين المجتمع والدين، ويرى أن الكهانة تدعو للرضى بالفقر وملكية الحاكم لكل شىء واشتراكية الصدقات التى تدفع الفقراء للتسول، كما أن الكهانة تدعو للزهد والموت وأن الدنيا قنطرة الآخرة، وهى تستخدم المسجد والمنبر لتقويض المجتمع.

ويفرق بين الدين والكهانة، فالدين إنساني بطبعه وديمقراطي ويؤمن بالعقل ويحب الحياة ويتفاعل معها، اما الكهانة فهى أنانية ومستبدة وتكفر بالعقل وبالحياة، ورغم الفجوة الهائلة بين الدين والكهانة إلا أن الكهانة تزحف على الدين وتختلط به إلى أن ترتدى ثوبه وتشيع بين الناس الخرافة على أنها الدين مما ينتج عنه كراهية المثقفين للدين لأن الدين أصبح عندهم خرافة وجموداً.

ولذلك لابد من عزل الكهانة عن الدين وتعليم الشعب أن رسالة الدين هى الحياة الكريمة السعيدة الحرة، وهذا التعليم الصحيح للدين يكون بتثقيف الوعاظ وتطوير الأزهر او إنشاء كلية دينية مستنيرة فى كل جامعة، وتشجيع العلماء الراشدين على البحث، وتكوين مجمع للعلماء ليقدموا رؤية مستنيرة للدين، وركز على خطورة خطبة الجمعة واهمية اختيار الخطباء فى المساجد الكبيرة وتأليف خطب مستنيرة لوعاظ الأرياف، وإن تعذر على الأزهر أن يقوم بذلك فلنبدأ سريعاً بدونه. لأن تأجيل التنفيذ إرجاء للنهضة.

وفى موضوع «الخبز هو السلام» أكد على أن الجوع هو سبب الثورة، وأنه لا مجال لتطبيق حد السرقة فى مجتمع يفتقر للعدالة الاجتماعية. وعرض لمظاهر التفاوت الطبقى - قبل الثورة - بين الفلاحين والعمال والموظفين، ونادى بتحقيق الاشتراكية بالتقريب بين الطبقات فى المرتبات والملكية الزراعية وتحديد الإيجارات الزراعية وتأميم مرافق الدولة قدر المستطاع وصيانة حقوق العمال وتحديد النسل وتنظيمه، واهم من ذلك المساواة أمام القانون، وعدم حماية كبار المفسدين مع عقوبة صغار المجرمين الجوعى.

وفى موضوع «قومية الحكم» قال كأنه يخاطب عصرنا - بعد حوالى نصف قرن - أن فى المجتمع من يطالب بحكومة دينية، ومن العبث تجاهل هذا الرأى، وليس الاعتقال او التعذيب هو الحل لمواجهة هذا الرأى، لأن المبادئ لا تنتشر بالتعذيب والاضطهاد، ولكن التفاهم والإقناع هما اللذان يطهران الأفكار من الخطأ والوهم. وبدأ يناقش - من وجهة نظره - الفجوة بين الدين والدولة، فقال إن الدين حقائق خالدة لا تتغير، أما الدولة فهى نظم تخضع لعوامل التطور والترقى المستمر، والنقد والتجريح والسقوط والهزائم، ولا ينبغى أن نعرض الدين لهذه المصائب، وقال إن دعاة الدولة الدينية يريدون القضاء على الرذائل وإقامة الحدود وتحرير البلاد، ولكن تحرير البلاد تقوم به الدولة القومية أفضل لأنها تمثل الأمة كلها، وليست طائفية كالدولة الدينية، والقضاء على الرذائل يكون بالتربية والاستقامة وليس بالقوانين والسلطة، وعن إقامة الحدود، فقد أوقف عمر حد السرقة فى عام المجاعة وافتى ابن حنبل بإسقاط حد السرقة عن المحتاج، ومن الصعب إثبات الوقوع فى الزنا أو فى الخمر، كما أن دولة دينية قريبة (يقصد السعودية) تزين قصورها بالأيدى المقطوعة للسارقين الجوعى، بينما حكامها يخوضون فى الذهب والملذات وهم أولى بتطبيق هذه الحدود عليهم.

ووضع الشيخ خالد ما أسماه بغرائز الحكومة الدينية، وقال إنها الغموض المطلق والطاعة العمياء

وتفسير النصوص الدينية لمصلحتها ورفع الشعارات الغامضة، وأنها لا تثق بالذكاء الإنسانى وتفضل التقليد وتحارب الاجتهاد، وأنها تتهم أعداءها بالكفر وتعاقبهم بالقتل حيث لا تقبل نصيحة ولا توجيهاً ولا نقداً، وهى دولة الجمود التى تسير إلى الخلف، وتعتنق القسوة المتوحشة، فتقتل أعداءها باسم الدين، وتقتل أتباعها باسم الجهاد والاستشهاد واستثنى من ذلك حكومتى أبى بكر وعمر، وقال إن أى حكومة دينية قد تبدأ بداية صالحة، ثم لابد أن ترتد إلى الاستبداد كما حدث عندما تحولت الدولة الإسلامية إلى ملك عضوض فى الدولة الأموية.

واستشهد بأحوال إحدى دول الجزيرة العربية (السعودية) من فظائع التعذيب وأهوال السجون وإلغاء مادة الجغرافيا من المدارس لأنها حرام وتكفير من يقول بكروية الأرض ودورانها، وأن الأمراض عفاريت تحتل الأجسام، ثم يستنزف الحكام نصف دخل البلد، وكان ذلك سنة ١٩٥٠. وقال إن بعض مساوئ الدولة الدينية قد تبتلى بها الدولة القومية أحيانا، ولكن سرعان ما تشفى منها الدولة القومية لأنها تجدد نفسها وتتطور بما فيها من حرية ومعارضة وتقدم.

ثم عاد يؤكد الفروق بين رجل الدولة ورجل الدين، فأكد أن الهداية هى طبيعة الدين، أما الدولة فتقوم برعاية المصالح للمواطنين وإقرار النظام بينهم، لذا يختص رجل الدولة بإقرار القانون والنظام بالإكراه والعقاب لكل من يخرج على القانون، أما رجل الدين فيختص بالوعظ والإرشاد بالإقناع، وليس بالإكراه فى الدين. ولذلك لابد من فصل الدين عن السياسة وعن الدولة لينجو من أخطاء السياسة وتبعات الدولة.

وتحدث عن المرأة فى الموضوع الأخير تحت عنوان «الرئة المعطلة».

فقال إنه لم تعد هناك حاجة للمطالبة بتعليم الفتاة، ولكن للمطالبة بحقوقها السياسية، وقد لاحظ فى أيامه سنة ١٩٥٠ أن التحرش بحقوق المرأة أصبح يأتى من بعض المسئولين والوزراء، وإن حقوق المرأة المصرية لاتزال حتى اليوم سنة ١٩٥٠ بغير ضوابط وقوانين تحميها، وإن العبث الحكومى يحرم المرأة المثقفة من بطاقة الانتخاب بينما يعطى المرأة المنحرفة بطاقة الدعارة (قبل إلغاء البغاء) وأباح للمرة أن تكون محامية وحرم عليها أن تكون قاضية، وأباح لها أن تكون أستاذة ومنعها أن تكون نائبة فى مجلس النواب، ولابد أن تكون نائبة فى البرلمان كى تحمى كيانها، وتساءل: كيف يجلس فى مجلس النواب رجال أميون ويحرمون السيدات والفتيات المثقفات من دخول المجلس؟

(٣)

وأثار كتاب «من هنا نبدأ» ردود أفعال هائلة.. فقد جاء فى حينه تماما..

كان الأستاذ خالد قد انشق عن الإخوان، وكان حضور الإخوان قوياً على المسرح السياسى العلنى والسرى، كما كانت أفكارهم السياسية تحظى بقبول أغلب الشيوخ فى الأزهر والأوقاف علاوة على أغلب مثقفى الطبقة الوسطى، ومتدينى الأرياف. وجاء كتاب

«من هنا نبدأ» لطمة هائلة ليس لأولئك فقط، ولكن أيضاً لخصوم الاشتراكية، من الراسماليين والإقطاعيين، وعلى راسهم السراى.

لذا أمرت النيابة العامة بضبط الكتاب فى ٧ مايو ١٩٥٠، تأسيساً على شكوى الأزهر، وأجريت التحقيقات مع الأستاذ خالد، وحوكم أمام محكمة القاهرة الابتدائية متهما بثلاث جرائم: أنه تعدى علنا على الدين الإسلامى، وأنه روج وحبذ علنا لمذهب يرمى إلى تغيير النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة والإهاب (اى يدعو للشيوعية) وأنه حرض علنا على بغض طائفة الرأسماليين والازدراء بهم تحريضا يؤدى إلى تكدير السلم العام. وقضت المحكمة بالإفراج عن الكتاب بتاريخ ٢٧ مايو ١٩٥٠.

واستعرض النص الكامل لحيثيات الحكم أقوال النيابة والأزهر ضد المؤلف وناقشها وانتهى إلى تبرئة المؤلف والكتاب من الجرائم المنسوبة إليهما.

وكان ذلك مجرد فصل من فصول محاكمة الكتاب والتضييق عليه، مما أدى إلى إعادة طبعه ست مرات فيما بين ١٩٥٠، ١٩٥٢ قبل الثورة. وصدر كتابان يردان على المؤلف، أحدهما للشيخ **محمد الغزالى** بعنوان «من هنا نعلم» والآخر للشيخ **عبدالمتعال الصعيدى** بعنوان «من أين نبدأ». فأصبح كتاب «من هنا نبدأ» قضية مطروحة، ثم قامت الثورة فتجددت الآمال فى تحقيق ما ورد فى الكتاب فأعيد طبعه أربع مرات من ١٩٥٣ : ١٩٦٣.

والواضح أن **عبدالناصر** حقق الكثير مما نادى به الشيخ **خالد** فى كتابه، فقد قضى على دعاة الحكم الدينى (الإخوان) سياسياً، وحدد الملكية الزراعية وأصدر قوانين التأميم الاشتراكية وأعطى الحقوق الكاملة للمرأة، كما قام بتطوير الأزهر وتحديثه، أى أن الاصلاحات الثورية الناصرية شملت الموضوعات الأربع فى كتاب «من هنا نبدأ».

ولكنها كانت إصلاحات شكلية مظهرية فيما يخص أخطر قضية للكتاب، الا وهى علاقة الدين بالدولة.

(٤)

لماذا ما زلنا.. نبدأ؟

لقد كان **خالد محمد خالد** واضحاً كل الوضوح فى رفض الدولة الدينية وفصل الدين عن الدولة والسياسة وكان جريئاً كل الجرأة فى هذا الرفض وذلك الفصل، برغم عدم تعمقه العلمى، وكان الشيخ **خالد** إماما فى هذا الباب لكل من يحملون اسم العلمانية اليوم، وقد كان أبرزهم المفكر الراحل الدكتور **فرج فودة**، والذى تأثر بكتاب «من هنا نبدأ» فى أغلب كتبه ومقالاته، خصوصا كتابه الأول «قبل السقوط».

والطريف أن الشيخ **محمد الغزالى** الذى اقترب من تكفير الشيخ **خالد محمد خالد** حين رد عليه بكتاب «من هنا.. نعلم» هو نفسه الشيخ **محمد الغزالى** الذى جلس يناظر الدكتور **فرج فودة** فى معرض الكتاب حول الدولة الدينية والدولة المدنية سنة ١٩٩٢ وهو الذى اتهم د.

فرج فودة بالكفر، ودافع عن قتلة د. فرج فى المحاكمة.. وهذا يوضح أن القضايا التى أثارها كتاب الشيخ خالد (من هنا نبدأ) سنة ١٩٥٠ لا تزال محتدمة، برغم أن عبدالناصر حقق معظم ما جاء فى الكتاب. أى أن الجزء الأهم فى الكتاب وهو الخاص بعلاقة الدين بالدولة، والذى حسمه خالد فى كتابه لم ينل نصيبه من الحسم فى سياسة عبدالناصر، فظلت تلك المشكلة تنزف دماً، إلى أن تفجرت بالدماء والإرهاب فى شوارعنا وأجسادنا فى عصرنا الراهن، وقد بكى الشيخ خالد رحمه الله فى اجتماع علنى للوحدة الوطنية حزناًعلى ما أصاب مصر.. فكيف حدث ما حدث؟

والقضية باختصار أن عبدالناصر أنقذ مصر فى الخمسينيات من خطر قيام دولة دينية مستبدة (محتملة) ولكنه أقام دولة عسكرية مستبدة، وصادر الحياة الليبرالية التى عاشتها مصر فيما بين ١٩٢٣ : ١٩٥٢، وأصبح هو الزعيم الأوحد، وأوجد بذلك مشكلة كانت غائبة عن ذهن الشيخ خالد حين كتب «من هنا نبدأ» اذ كان يتصور استمرار الحياة الليبرالية ويتمنى تدعيمها فى مواجهة دعاة الدولة الدينية، فجاء حكم العسكر باستبداد جديد ما كان يخطرعلى البال، وهنا انتفض الكاتب الشيخ داعية للحرية فى مؤلفات تالية أهمها «الديمقراطية.. أبداً» «لله.. والحرية».. ثلاثة أجزاء... ودعا الرئيس عبدالناصر علانية إلى الديمقراطية، وامتدت إليه يد الاضطهاد، فقنع فى النهاية بتأليف الإسلاميات مثل «معا على الطريق: محمد والمسيح» «إنسانيات محمد» «الوصايا العشر» «بين يدى عمر» و «جاء أبوبكر» «رجال حول الرسول» «محمد يبكى» «كما تحدث القرآن..» إلخ..

وما فعله الشيخ خالد فى الكتابة الدينية فى خريف العمر تاركا قضيته الأساسية فى أيام الشباب والحرية هو نفس ما فعله العقاد وطه حسين، فقد ألجأ الطغيان أولئك الفرسان إلى شاطئ الدين يكتبون ما يباعد بينهم وبين غضب الحاكم واضطهاده. وهى الكتابة التي تروج بين الناس، وقد توفر مصدراً للرزق.. وهذا هو التفسيرالواقعى للكتابات الدينية لأولئك الفرسان فى خريف العمر، وتلك الكتابة التى تركزت على المحاسن والفضائل والنواحى المضيئة - فى أغلبها - أضافت رصيداً لدعاة الدولة الدينية، مع أن أولئك الفرسان كانوا فى شبابهم وعنفوانهم خصوما للاستبداد الدينى والسياسى.. وهى فى النهاية صورة كئيبة لواقع المفكر المثقف فى الدول المستبدة الحائرة بين استبداد العسكر وطموح الشيوخ.

على أن الاستبداد الناصرى لم يصادر فقط إبداع الفرسان من المفكرين، بل فعل ما هو أكثر، وهو تربية المجتمع على رأى واحد وفكر واحد بحيث لا يعرف غيره، ولا يعترف بالآخر، فإذا جاء رأى آخر مختلف تعامل معه بمنطق التخوين أو التكفير، فالآخرون هم بالضرورة خونة أو كفرة، لأنهم يخرجون على الإجماع والرأى الواحد للقطيع.. وعقلية القطيع تعتبر الآراء المتنوعة «بلبلة فكرية» والبلبلة جريمة، وأجهزة الأمن هى خير من يتعامل مع رعاة البلبلة.. وهذا هو المنطق الذى خرجنا به من الفترة الناصرية بعد ليبرالية الدولة المصرية السياسية والفكرية قبل الثورة.

وخطورة هذه العقلية التى لا تعرف إلا رأيا واحداً أنه إذا سقط لديها ذلك الرأى الواحد ألقت بنفسها أمام رأى واحد بديل، فى الأغلب يكون رأيا دينياً أى متمسحاً بالدين، وهذا ما حدث، حين سقط الرأى الناصرى احتل مكانه الرأى الدينى، وذلك لأن العقلية عاشت على الاستسلام للرأى الواحد ولا تقبل الآراء الأخرى خوفاً من البلبلة.. وهذا يفسر كيف أن التيار الدينى حين عاد إلى مصر فى عصر السادات وجد الأرض قد حرثها له عبدالناصر قبل وفاته..

ونعود إلى شيخنا خالد وهو يؤكد على أن التعامل مع دعاة الدولة الدينية لا يكون بالتعذيب والاعتقال وإنما بالحوار، وقد فعل عبدالناصر العكس تماما، إذ أنه ألقى بهم فى السجون وآلات التعذيب والمنافى فى نفس الوقت الذى ترك الفكر السلفى ينمو وينتشر ويتسلل عبر الجمعيات الدينية السلفية وخلال الأوقاف، بل إن تطوير الأزهر الذى طالب به الشيخ خالد وقام به عبدالناصر انصب على الشكليات بفتح كليات عملية ومعاهد ابتدائية وإعدادية وثانوية ومناهج حديثة، ولكن ظلت المناهج السلفية والصوفية كما هى، وظلت المؤلفات المكتوبة فى العصر العثمانى المتخلف مقررة على الطلبة تشدهم إلى الخلف باسم الإسلام. فكانت النتيجة ثنائية فى التعليم ونشراً للفكر السلفى والخرافة باسم الدولة ومن خلال مؤسساتها الدينية فى الأزهر والأوقاف والمساجد والتعليم والإعلام. وفى وسط هذا المناخ جرى تجريح نظام عبدالناصر فى عهد خليفته السادات لتأكيد التيار الدينى المتحالف مع النظام، ومن هنا أصبحت كتابات الشيخ خالد الدينية تضاف لرصيد التطرف، حتى وإن كانت تصرخ داعية للحرية، لأن العقلية السائدة ترى فى أى كتابات تمدح القيم الإسلامية تأكيداً على وجوب قيام دولة دينية.

وتبدو المحصلة النهائية غاية فى التعاسة..

فنحن أمام أديب مسلم متفاعل مع مجتمعه يرجو إصلاحه، يبدأ حياته الفكرية بإصدار كتاب هام يقول بحسم «من هنا نبدأ». ويجد فى نفسه الجرأة لكى يناقش مناقشة فوقية قضايا خطيرة، أبرزها علاقة الدين بالدولة أى أننا أمام كتاب أدبى سياسى صعد بصاحبه إلى القمة دفعة واحدة.. «ثم تتوالى الأحداث» وتتحقق من الكتاب جوانب اجتماعية وسياسية، ولكن على حساب الحرية والديمقراطية، ويحتج المؤلف، فيتعرض للاضطهاد، فيعتصم بالدين، يكتب ما يبقيه على ساحة الفكر، ولكن هذه الكتابة تسهم فى تعزيز الدعوة للدولة الدينية.. لأن المناخ يفهمها هكذا، مهما قال المؤلف ومهما أعلن.. أى أنه فى النهاية بدأ بتأليف «من هنا نبدأ» ثم.. لم يبدأ.. أو انتهى حيث بدأ..

وقد يقول قائل.. وما ذنب الشيخ خالد فى هذا الذى حدث ويحدث؟ إنه نظام الحكم.. والمناخ.. وأقول: إن مفكراً مثل «خالد محمد خالد» يبدأ حياته الأدبية بكتاب «من هنا نبدأ» كان خليقاً به أن يكتب بعده يقول لنا «كيف نبدأ» خصوصاً وأن مشكلة التطرف أصبحت مدمرة.. ولكن تلك قصة أخرى.. موعدنا معها الشهر القادم لنكتب «كيف نبدأ» تعليقاً على كتاب الشيخ خالد «من هنا نبدأ».



نصوص من تراث خالد محمد خالد

هى صفحات مضيئة سطرها قلم الراحل الكبير فى معاركه الكثيرة التى خاضها ليعلى من شأن الحرية وينتصر للعقل ويدافع عن كرامة الإنسان فى مواجهة المتزمتين والمتعصبين وأصحاب المصالح من الاتجاهات كافة.

لم يكف خالد محمد خالد طوال أربعة عقود تقريبًا عن الدفاع عما يعتقد أنه الحق حتى فى مواجهة الحكام؛ ولم يحن هامته أمام العواصف التى أثارها فى وجهه غلاة الدعاة وأعوانهم، بل مضى فى طريقه يطالب بالديمقراطية حين سلّم الجميع بأن العدالة الاجتماعية هى البديل، وجهر بأن مصلحة الأمة لها الأولوية المطلقة حتى لو تعارضت مع النصوص الدينية، وذهب فى التأويل إلى ما يتهيب دونه المتأولون حين أفتى بأن شرع الله ليس وقفا على نص بعينه، ذلك أن أى طريق مهما يكن، هو من شرع الله، مادمنا نستطيع من خلاله أن نحق الحق ونقيم العدل.

وقد اخترنا هذه الصفحات المضيئة لنضعها بين يدى القراء، خاصة من الجيل الجديد الذى لم يقرأ خالد محمد خالد، وقد يعز عليه أن يجد الآن شيئا من كتبه، ولنضعها كذلك تذكرة وعبرة بين أيدى المتزمتين من الدعاة والمنغلقين من أعداء العقل.

التحرير

خالد محمد خالد

لا للدولة الدينية

١- بين الدين والدولة

طبيعة الدين

لانريد هنا أن نثير البحث القديم: هل الحكومة جزء من الدين أم ليست جزءاً منه. ولن نتعرض له إلا بقدر يسير لايخرجنا عن مهمتنا التى هى تحليل نفسية الحكومة الدينية، وإقامة البراهين على انها فى تسع وتسعين فى المائة من حالاتها جحيم وفوضى .. وإنها إحدى المؤسسات التاريخية التى استنفدت أغراضها، ولم يعد لها فى التاريخ الحديث دور تؤديه.

وإن مما يهدينا فى بحثنا هذا، أن نعرف طبيعة الدين، وطبيعة الحكومة الدينية لنرى بعد: هل يتواءمان ويتداخلان؟

لقد جاءت المسيحية تعلن المحبة .. وجاء الإسلام يعلن التوحيد. ولو أنك وضعت إحدى الكلمتين مكان الأخرى لأدت غرضها، وأفادت معناها وكلاهما وسيلة إلى اجل مافى الوجود واسمى - إلى الحرية.

ولكن التقليد الذى تلقينا عن طريقه عقيدة التوحيد قد أطفأ إحساسنا بها، ولكى نستعيد وهج هذا الإحساس وحرارته فلنتصور ذلك المبدأ الرفيع وهو يغادر السماء تواً .. إلى مجتمع معشاره أرباب، وتسعة أعشاره رقيق وعبيد، صائحا بينهم: «إن هذه أمتكم امة واحدة وأنا ربكم» . «لا إله إلا اللّه الواحد القهار» ملاحظين أن ذاك المجتمع كان منطقة نفوذ لأرباب البشر. فأبو جهل والوليد، وأبولهب، كل أولئك متألهون .. وجماهير قريش رقيق مستعبد، لا حول لهم ولا طول.

ولكى ترد لهذه الآدمية المهانة اعتبارها؛ ثم لكى تقارب بينها وبين المتربعين على قمم الثراء والجاه؛ وتوحد المجتمع الذى فرقت بينه فروق غير طبيعية. واستحوذ عليه أسياد كثيرون - فلا بد أولا، من أن توحد لهذا المجتمع إلهه وسيده. أى تهديه إلى هذا الإله الموجود الحق، والسيد الأحد الذى لاسيد سواه. وبذلك تنزل الأرباب الكاذبين عن عروشهم. وتعلى كلمة الناس وتنشر لواء الحرية كى يفىء إلى ظلاله أولئك العبيد الذين احترقت أبشارهم بحر الهجير المنبعث من جحيم الأرباب المخلوعين.

هذا صنعه محمد بالتوحيد ..

وهذا ماصنعه عيسى بالمحبة ..

الناس سواسية، والناس إخوة، والحرية للجميع .. ولقد أدرك أرباب قريش هذه الحقيقة، ورأوا فى توحيد الإله تقويضا تاماً لسيادتهم وما يعبدون.

فلقد أصبحت رءوس العبيد ترتفع إلى السماء بعد أن كانت ترتفع إليهم، وتقدس لله بعد أن كانت تقدس لهم.

يتمثل فهمهم لهذه الحقيقة فى حجاج أبى جهل لرسول الله ﷺ :

- أجئتنا يامحمد لتجعل ابن سمية الذليل، والوليد سواء؟

- نعم. فما هما إلا ولدا آدم، وآدم من تراب.

- وتجعلهم أنداداً لنا وهم عبيدنا وموالينا؟

- نعم: ونجعلهم أئمة ونجعلهم الوارثين ونمكن لهم فى الأرض.

هذه إحدى خصائص الدين قبل أن تخالطه الكهانات والخرافات .. تحرير البشر من التسلط والاستغلال. فهل كان فى طبيعة الحكومات الدينية التى حكمت باسم الدين قروناً طويلة شىء من ذلك؟

سنجيب عن هذا السؤال فى حديثنا عنها بعد أن نزيد طبيعة الدين توضيحاً - وذلك باقتفاء الغايات السامية التى جاء لتحقيقها والسبل التى سلكها لبلوغ هذه الغايات.

لقد سأل مفروق بن عمرو رسول الله:

- إلام تدعو يا أخا قريش؟ فأجاب:

- إلى توحيد الله وإنى رسوله.

- وإلام أيضا؟

فتلا الرسول هذه الآية الكريمة «إن الله يأمر بالعدل والإحسان وإيتاء ذى القربى وينهى عن الفحشاء والمنكر والبغى يعظكم لعلكم تذكرون».

وهذه أيضا بعض خصائص الدين، العدل فى الحكم، والإحسان فى العمل، فهل اتسمت الحكومات الدينية بهذه السمة فى تاريخها الطويل؟

والدين يدعو إلى الحب، ويمجد المتحابين فى اللهّ، ويعمل على تكتيل البشر ويجمعهم على قلب رجل واحد، ويجعل أبغض الناس إلى اللهّ وإلى رسوله أولئك المفرقين بين الأحبة، الملتمسين للبرآء العيب ..

ولقد كان الرسول عليه السلام يحس إحساساً واضحاً بمهمته، ويعرفها حق المعرفة، وهى أنه هاد وبشير، وليس رئيس حكومة ولا جباراً فى الأرض

عرضوا عليه يوما أن يجعلوا له مثل ما للأباطرة والحكام ففزع وقال:

- لست كأحدهم . إنما أنا رحمة مهداة !

ودخل عليه عمر ذات يوم فوجده مضطجعا على حصير قد أثر فى جنبه فقال له:

- أفلا تتخذ لك فراشا وطيئا لينا يا رسول الله؟

فأجابه الرسول : مهلا يا عمر !أتظنها كسروية؟ إنها نبوة لا ملك

ففى هاتين الواقعتين نبصر تحديداً صريحا لوظيفة الرسول، ومهمة الدين: النبوة لا الملك .. والهداية لا الحكم.

وصحيح أن الرسول فاوض، وعقد المعاهدات، وقاد الجيش، ومارس كثيراً من مظاهر السلطة التى مارسها الحكام، وأقام بعض خلفائه من بعده حكومات واسعة النفوذ عظيمة السلطان، كان العدل لحمتها وسداها. ولكن هذا لايعنى أن هناك طرازاً خاصا من الحكومات يعتبره الدين بعض أركانه وفرائضه، بحيث إذا لم يقم يكون قد انهد منه ركن، وسقطت فريضة، بل كل حكومة تحقق الغرض من قيامها، وهو تحقيق المنفعة الاجتماعية للأمة - يباركها الدين ويعترف بها.

وإن الرسول لم يكن حريصا على أن يمثل شخصية الحاكم، لأن مقام الرسول أرفع مقام، لولا الضرورات الاجتماعية التى ألجأته إلى ذلك ليحقق المنفعة والسعادة لمجتمعه الجديد. من أجل هذا رأيناه ينفض يده من أكثر شئون الدنيا التى يستطيع الناس أن يلتمسوا لأنفسهم فيها مخرجا ويقول لهم:

«أنتم أعلم بشئون دنياكم ..»

وعلى ذكر الحكومات التى أقامها بعض الخلفاء الراشدين، وقبل أن نذهب إلى الحكومات الدينية لنتحدث عن قسوتها وفوضاها، نحب أن نلاحظ أن التوفيق الذى صادف أبا بكر وعمر، وجعل لحكومتيهما تاريخا مفرداً مجيداً لا ينهض دليلاً مناقضا لرأينا فى فساد الحكومة الدينية، لأن هذا الطراز الرفيع من الحكم - فضلا عن ندرته التى تكاد تجعله وسط مئات من الشواهد الأخرى ظاهرة غير طبيعية - يعتمد على الكفاية الشخصية والكمال الذاتى اللذين كانا يتمتع بهما رؤساء تلك الحكومات كأبى بكر، وعمر بن الخطاب، وعمر بن عبد العزيز. بدليل أنه عندما توفى عمر وجاء عثمان .. ذهبت تلك المقاييس المثالية والخصائص الرشيدة التى كانت تتشح بها الحكومة .. وحلت مكانها أخطاء أودت بحياة عثمان، وفتحت على المسلمين أبواب فتنة عاصفة هوجاء، بسبب تلك البطانة التى استغلت وداعة عثمان، وثقته المطلقة بها .. فطبعت الحكم بطابعها، وسخرته لأطماعها واستغلالها .. ثم توالى بعد ذلك الحكم الجائر والملك العضوض الذى تنبأ به الرسول عليه الصلاة والسلام فى حديثه «الخلافة بعدى ثلاثون سنة ثم تكون ملكا عضوضا».

وهذه مسألة جديرة بالنظر. فرغم أن تجربة الحكومة الدينية قد توافرت لها فى العصر الإسلامى كل عناصر النجاح والتقدم من قادة تناهوا فى الإخلاص ونزاهة القصد، وشعب مترع النفس بالولاء لقادته ودعوته، وجدة المبادئ وحرارتها مما يضاعف فى مؤثرات الفوز والنجاح. رغم هذا وغيره فقد أخفقت المحاولة وانتهى الأمر بعد حين قريب إلى تنافس دموى على الحكم، وفتنة بين الناس وقادتهم وبين القادة، بعضهم مع بعض، وإلى

نوع من الحكم ليس بينه وبين الدين وشيجة ولا صلة وإن زعم أصحابه أنه حكم دينى .. بل حكم الله ورسوله . !

الدين والدولة:

عرفنا إذن طبيعة الدين وغاياته التى جمعها الرسول فى هاتين العبارتين من روائعه: «نبوة لا ملك.. وإنما أنا رحمة مهداة».

فما حاجة الدين إذن إلى أن يكون دولة؟

وكيف يمكن أن يكونها. وهو عبارة عن حقائق خالدة لاتتغير بينما الدولة نظم تخضع لعوامل التطور والترقى المستمر، والتبدل الدائم؟

وهل الدين أدنى مرتبة من الدولة حتى يتحول إليها، ويندمج فيها؟

ثم أن الدولة بنظمها الدائبة التغيير عرضة للنقد والتجريح، وعرضة للسقوط والهزائم والاستعمار، فكيف نعرض الدين لهذه المهاب أو بعضها؟

إن الذين يريدون أن يجعلوا الدين دولة، ويؤمنون بوجوب قيام حكومة دينية، يبررون تلك بثلاثة أمور:

الأول ـ القضاء على الرذائل.

الثانى ـ إقامة الحدود.

الثالث ـ تحرير البلاد والعمل لاستكمال استقلالها، وإنعاش أهلها.

ونبدأ بمناقشة الأخير فنقول : إنه لايشترط لتحرير البلاد ودعم استقلالها ونهضتها، أن تقوم بهذا العمل حكومة دينية دون سواها. فإن أية حكومة قومية تتسم بالقوة والوطنية قادرة على تحقيق هذا الهدف: بل هى لاريب أقدر عليه من حكومة طائفية لا تمثل وحدة الأمة تمثيلا كاملا.

وأما الأول ـ وهو القضاء على الرذائل: فنحن نعلم أنه لاسبيل إلى ذلك إلا بتطهير النفس وتعويدها على احترام ذاتها وليست الدولة هى التى تستطيع بقوانينها أن تهبنا نقاوة النفس، فما أيسر مخافلة القوانين واقتراف شتى فنون الرذائل دون أن تسمع أو تدرى، بل إن مكافحة الإثم بقانون تجعل له من اللذة والإغراء ما يدفع الكثيرين إلى تذوقه ومقارفته، ثم إدمانه، كما نرى فى «الحشيش» وبقية المخدرات، وهنا تصدق الحكمة القائلة: ما وضعت القوانين إلا لتخرق .. وتتحقق فطنة عائشة رضى الله عنها إذ قالت : «لو حرم على الناس جاحم الجمر، لقال قائل: لو أذوقه؟!»

فالدين وحده ـ من غير أن يكون دولة ـ هو القادر على أن يوقظ فى ضمائرنا واعظ الله ويجدد قلوبنا، ويشبع حاجاتنا الروحية التى إذا نمت وازدهرت صرفتنا عن كثير من شهواتنا الخفية والمعلنة.

وهذه الهداية إلى الفضيلة عن طريق الترويض والإقناع هى رسالة الدين. ألم تأت يوماً على طريق ممتد، فرأيت فى بدايته علامات وشواهد ترشدك وتدلك على متجهه ومرساه، وهل هو ممهد للسير، أم به ما لا يمكن من عبوره والسير فيه؟.

إن تعاليم الدين كذلك. هى علامات إرشاد: ترشدك إلى الطريق المستقيم لكنها لا تكرهك على السير فيه: «فمن أبصر فلنفسه، ومن عمى فعليها» ـ «وما أنت عليهم بجبار؛ فذكر بالقرآن من يخاف وعيد».

وإن نفوذ الدين، وأثره في مكافحة الرذيلة ليكونان أرسخ قدماً وأقوم سبيلا يسلك طريقه إلى النفوس بالتسامح والرفق والحجاج الهادئ والمنطق الرصين. أما حين تتحول هذه الوسائل إلى سوط الحكومة الدينية وسيفها: فإن الفضيلة آنئذ تصاب بجزع أليم.

بقيت إقامة الحدود.

فما هذه الحدود التي نريد حكومة دينية لتقيمها ..؟

إن الحدود في الإسلام كثيرة. وحدود السرقة والزنا والخمر، هي أهمها وأكثرها اتصالا بشئون الناس. وهي أيضا التي يلوح بها طلاب الحكومة الدينية ويمنون الناس بإقامتها، وكأنما يمنونهم بالفردوس المفقود ..!!

وسنرى الآن أن هذه الحدود جميعاً موقوفة عن العمل، وليس هنا مجال لإقامتها.

فأما حد السرقة، فقد وقفه عمر في أيام المجاعات، وصارت سنّة رشيدة من بعده.

وسئل الإمام أحمد عن رجل سرق محتاجا: أيقام عليه الحد؟ فأجاب: لعمري لا أقطعه إذا حملته الحاجة، والناس في شدة ومجاعة.

والشرق الإسلامي كله مجاعات مادام لم يستوف الناس فيه ضرورات الحياة. وإذن فحد السرقة موقوف حتى ينزل الرخاء مكان الجدب والإمحال، ويوم يوجد الرخاء فلن تجد السارقين .. وإن وجدتهم فاقطع منهم كل معصم وساق ـ على أن بضع أيد سارقة لن تحتاج إلى قيام حكومة دينية خاصة.

فمادة واحدة في القانون تقوم مقامها، وتبطل الضرورة الداعية لقيامها.

وأما حد الزنا .. فإن أمر إقامته يحمل موانع تنفيذه. فقد شرط الله لإقامته أن تثبت الخطيئة بإقرار مقترفها، أو بالبينة، واشترط أن تكون البينة أربعة شهود؛ وأن يروا العملية الجنسية نفسها رؤية سافرة .. أو على حد تعبير الرسول ذاته «كالمرود في المكحلة، والرشاء في البئر» ويكاد يكون من المستحيل حدوث ذلك لاعتبارات كثيرة ندركها بداهة .. ولو أن شهوداً ثلاثة رأوا الخطيئة رؤية كاملة مستوعبة، فإن الله لايقيم لشهادتهم هذه وزنا .. بل ويأمر بجلد كل واحد منهم ثمانين جلدة ويعتبرهم قاذفين لاشهوداً ..!

وإذن فلن يثبت هذا الحد بالبينة .. كما أنه أيضا لن يثبت بالإقرار. فإن أحداً لن يذهب من تلقاء ذاته ليقدم نفسه إلى العار والفضيحة والميتة الشنيعة رجما بالحجارة، أو جلداً بالسياط.

ومن أجل هذه العراقيل التي وضعها الدين نفسه في طريق هذا الحد رحمة بالناس وبرأ، لا نجد طول تاريخ الرسول وخلفائه سوى وقائع معدودة ... أقيم فيها هذا الحد ... وكان كل أبطالها معترفين دفعتهم إلى الاعتراف نزعة مثالية حببت إليهم تطهير النفس وتحميلها مسئولية وزرها في هذه الحياة الدنيا. وهي نزعة نادرة بل منقرضة.

ولقد رأينا كيف أن أحد هؤلاء المعترفين المثاليين واسمه «ماعز» حاول عندما وجد مس الحجارة وعذابها أن يفر، وصرخ : «ياقوم! ردوني إلى رسول الله فإن قومي غروني عن نفسي..» يقول جابر: فلم ننزع عنه حتى قتلناه فلما رجعنا إلى رسول الله وأخبرناه قال: «هلا تركتموه وجئتموني به ؟!».

وحد الخمر مثل حد الزنا تماما، فى صعوبة تنفيذه او استحالته فهو لايقام إلا بالإقرار أو البينة وبينته شاهدان، ولا تنحصر شهادتهما فى رؤية الشارب وهو يشرب فقط : بل لابد - فى رأى بعض الفقهاء - أن يشهدا بانه شرب وهو عالم مختار. عالم بأن هذا الشراب خمر مسكر، ومختار غير مكره على شرابه؛ وهذا العلم مكنون فى ضمير الشارب ولن يستطيع الشاهدان بلوغه أو الإحاطة به ولاسيما إذا زعم الشارب أنه شرب غير عالم.

ثم ما هو حد الخمر؟

يروى مسلم فى صحيحه : أن الرسول «جلد شارباً بجريدتين أربعين». ويقول بعض الصحابة : «كنا نؤتى بالشارب فى عهد رسول الله فنقوم إليه نضربه بايدينا وأطراف ثيابنا» مما جعل بعض الفقهاء، ومنهم «صاحب الروضة الندية» يرون أن عقوبة الخمر من باب التعزير، لا الحدود، وللحاكم أن يعين مقدارها.

وهذا الحديث الذى سقناه عن الحدود واضح الدلالة على أننا لا نجحدها وإنما نستبعد إقامتها لتعسر أو لاستحالة إثبات موجباتها.

ومن البدائه المدركة أن درء الحد لن يكون معناه أن نخلى بين الناس والآثام يجترحونها .. فستكون ثمة عقوبات أخرى زاجرة فى انتظار كل مسيء .

يفسر لنا ذلك حكم عمر فى قضية غلمان حاطب التى مرت بنا فى الفصل الثانى من الكتاب، فإنه حين أبى إقامة حد السرقة عليهم إذ تبين مادفعهم إليها من جوع وحرمان، استعاض عن الحد بتوقيع عقوبة أخرى، لا عليهم، بل على سيدهم الذى كان تقتيره وكزازته سببا فى إقدام الغلمان على الجريمة.

ويجب أن نذكر مرة أخرى أن الرسول هو القائل : «ادرءوا الحدود بالشبهات» أى امنعوا إقامتها لأية عارضة. ولقد جاءه سارق معترف فقال له عليه السلام : «ما إخالك سرقت !» . وجاءه زان معترف، فقال له: «ما إخالك زنيت!».

وقال الإمام أحمد - وهو المشهور بتشدده فى الأحكام - «لاباس بتلقين السارق ليرجع عن إقراره» وذكر ابن قدامة فى الجزء العاشر من «المغنى» بالصفحة (٢٩٤): «أتى برجل سارق إلى عمر فقال له: أسرقت؟ قل : لا - فقال: لا، فتركه عمر ولم يقم عليه حداً. وروى معنى ذلك عن أبى بكر الصديق وأبى هريرة وابن مسعود وأبى الدرداء، وبه قال إسحاق، وأبو ثور ..»

وكذلك قال ابن قدامة : «يستحب للإمام أن يلتمس شبهة ليدرأ بها الحد».

بهذه المناقشة العابرة لدعوى إقامة الحدود تنتفى الضرورة الداعية لقيام حكومة دينية من أجلها خاصة.

ولا يبهرنا أبدا منظر تلك الأيدى المعلقة أمام قصور بعض الحكومات الدينية .. والتى قطعت لأنها امتدت إلى ثمن رغيف خبز تسكت به صياح أمعاء هاجها الجوع والسغب .. بينما الحكام الذين يزعمون أنهم يحكمون بما أنزل الله يخوضون فى الذهب واللذاذات خوضاً. وهم أحق الناس بأن تجرى عليهم تجارب هذه الحدود.

غرائز الحكومة الدينية . !

أماوقد عرفنا شيئا عن طبيعة الدين وخصائصه التى تميزه، وتكون شخصيته، فمن الخير أن نعرف شيئا عن طبائع الحكومة الدينية .. تلك الطبائع التى تاصلت فيها

وتركزت مما يجعلنا نستسمح علم النفس فى تسميتها بالغرائز .. وهى بعيدة عن الدين كل البعد. فالحقيقة أن الحكومة الدينية، وإن ظفرت بهذه التسمية التى توهم أن لها بالدين صلة، لاتستلهم مبادئها وسلوكها من كتاب الله ولا من سنة رسوله، بل من نفسية الحاكمين وأطماعهم ومنافعهم الذاتية، ومن تلك الغرائز التى تصدر عنها فى كل اتجاهاتها وهى:

أولا: الغموض المطلق: فهى تعتمد فى قيامها على سلطة غامضة لا يعرف مأتاها، ولا يعلم مداها وصلة الناس بها يجب أن تقوم على أساس من الطاعة العمياء والتسليم الكلى والتفويض المطلق. إنها لاتفسر وجودها بأكثر من أنها ظل الله فى الأرض ولا تعلى عن منهاجها سوى فكرة غامضة كى لاتدع مجالا لمناقشتها، زاعمة أنها فكرة إلهية .. كأنما الأفكار الإلهية أحاج وألغاز! يستورثها الذى تخضع له وتقرم به: ماهو؟ إنها حين تسأل هذا السؤال تفر وتهرب إلى الغموض الذى لاتستطيع أن تعيش إلا فيه وتقول: هو الدين .. هو القرآن.

لكن القرآن كما قال على : «حمال أوجه» والسنة كذلك أيضاً. ولقد كان أصحاب على وهم يحرضون على دم معاوية وقتاله يقدمون بين أيديهم طليعة هائلة من الآيات والأحاديث .. هى نفس الآيات والأحاديث التى كان يحرض بها أصحاب معاوية على دم على وقتاله.

وكذلك كان الحال فى الحرب الطويلة الأمد التى دارت بين العباسيين والأمويين.

وببعض آيات القرآن التى استغلت استغلالا مغرضاً، قتل عثمان وبها تجمع الخوارج حول على .. ثم بها ذاتها قتل الخوارج علياً ..

ولطالما وقف يزيد الطاغية - الذى لم يكن يطيق أن يرى كأس خمره فارغة - يخطب الناس ويحرضهم على قتل الحسين مسلحاً بآية وحديث.

أما الآية فهى : «ومن يتبع غير سبيل المؤمنين نوله ماتولى ونصله جهنم وساءت مصيراً»، زاعماً أن الحسين قد شق عصا الطاعة، وتولى غير سبيل الجماعة ..

وأما الحديث فهو: «من أراد أن يفرق أمر هذه الأمة وهى جميع، فاضربوا عنقه بالسيف كائناً من كان»، زاعماً مرة أخرى أن الحسين يعمل على تمزيق وحدة المسلمين.

ولقد صدقته الجماهير الساذجة واستجابت له، ولاسيما حين ألقى فى روعها أن الحسين - نظراً لما له من منزلة ومكانة - هو المقصود بعبارة «كائناً من كان» !

ولكن هذا الحاكم الدينى لم يلبث أن جحد القرآن والسنة اللذين كانا سلاحه فى انتصاره. إذ قال وهو يعبث برأس الحسين الذبيح:

لعبت هاشم بالملك فلا خبر جاء ولا وحى نزل

ومن المفارقات، أن هذا الغموض الذى تعيش فيه الحكومة الدينية هو سر ضعفها، وسر قوتها ..

فزعمها أنها ظل الله فى الأرض، وهو الأمر الذى تستمد منه قوتها، لا يلبث أن يتكشف زيفه وبهتانه حين يكوى الناس ببغيها، ويلفحهم هجيرها، فتفقد ثقتهم، ويتضاءل احترامها فى نفوسهم.

ثانيا: والحكومة الدينية لاتثق بالذكاء الإنسانى ولا تأنس له، ولا تمنحه فرصة التعبير عن ذاته، لأنها تخافه

وتخشاه، وتعلم انه القوة الوحيدة القادرة على إحراجها. وهى تقنع الدهماء والعوام بمشروعية هدم الذكاء ومكافحته بحجة داحضة، هى أن الأولين لم يتركوا للآخرين شيئاً، وأن امورنا لاتصلح بالابتكار، بل بالتبعية والتقليد. لذلك فهى تفضل أن تستعين بالذين ليست لهم موهبة، سوى التجرد من كل موهبة .. والذين يتمتعون بمناعة ضد الفهم الواسع، والإدراك الفطن، والحصافة والوعى.

ثالثـــا: وهى لكى تقنع الناس بضرورة قيامها وبقائها، تهيب بجانب الضعف الإنسانى فيهم، فتلقى فى روعهم أن رواد الخير والفكر والحرية والإصلاح، ليسوا سوى أعداء الله ورسوله، يحاولون نفى الدين عن المجتمع، بهدم السلطة التى تمثله وتصونه.

وإذا كان الناس بطاءً إذا ما دعوا إلى حب، وسراعا إذا مادعوا إلى بغض .. فإنهم سرعان مايسخطون على هؤلاء الرواد المصلحين، ويدخلون معهم فى عراك طويل تستفيد السلطة الدينية منه فى صرف الجماهير عن مساوئها ومظالمها، وفى إطالة عهدها، وتمكين سلطانها.

رابعـــا: والغرور المقدس من شر غرائز «الحكومة الدينية» وهى لهذا لاتقبل النصيحة ولا التوجيه، بل ولا لفت النظر .. فضلا عن المعارضة والنقد. وإن حرية النقد، وحرية المعارضة، وحرية الفكر .. كل هذه المقدسات عملة زائفة فى نظرها، لاتسمح بتداولها بين الناس أبداً ..!

إن الحديث الذى قتل به الحسين لايزال فى انتظارك إذا حاولت أن تنقد الحاكم الدينى أو تخطئه ..

هناك تساق إلى الموت، وأنت يتلى عليك : «من أراد أن يفرق أمر هذه الأمة وهى جميع، فاضربوا عنقه بالسيف كائناً من كان».

اليست المعارضة تفريقاً بين الأمة وتمزيقاً لوحدة الجماعة؟ إن الحكومات الدينية لاتفهمها إلا هكذا، والويل لنا إذا لم نشاركها فهمها الظالم السقيم.

خامسا: والوحدانية المطلقة - أعتى غرائزها وهى تحفزها إلى مكافحة الرأى مهما يكن حكيما، والأحزاب مهما تكن مخلصة نافعة.

وإنا لنذكر تلك الخطبة العصماء .. التى القاها الحجاج ويداه تقطران من دم سعيد بن جبير العظيم: .. أما بعد، فإن الإمام ظل الله فى الأرض، وأنا امتداد لهذا الظل إليكم. فمن نازعنا هذا الأمر، فقد جعل نفسه نداً وشريكاً. «ومن يشرك بالله فكأنما خر من السماء فتخطفه الطير، أو تهوى به الريح فى مكان سحيق. »!.

إن هذه الفلسفة ليست فلسفة الحجاج وحده، بل هى روح كل حكومة دينية قامت، أو ستقوم .. إذا استثنينا بعض حكومات نادرة مثل حكومتى أبى بكر وعمر، فلا تجد حكومة دينية قط تؤمن بغير نفسها، أو تسمح بقيام أحزاب تعارضها أو حتى تهادنها. وإذا كانت تتخذ من تاويل الحجاج السابق مايدعم وحدانيتها، فهى تلتمس لمكافحة حرية المعارضة حجة أخرى تنطوى على كثير من الدهاء، إذ تفهم الجماهير الغافلة انه ليس معنى الحرية أن يتحرر الناس من الإكراه، والخوف والظلم، بل أن يتحرروا من الخطيئة والإثم ..

وإن أكبر الكبائر والآثام هى نقد الحاكم ومعارضة أخطائه ومناقشة تصرفاته. ولكى تؤكد هذا الفهم تزعم

الناس أن رسول الله قال: «اسمع لحاكمك وأطعه وإن ضرب ظهرك وأخذ مالك».

هذه هى الحرية ـ تتحرر من الخطيئة .. والخطيئة هى نقد الحكومة وسؤالها : لم ..؟

سادساً: ومن طبائعها الأصيلة .. الجمود العريق الذى يجعل استجابتها للحياة استجابة سلبية وعكسية، فهى لاتسير معها، بل ضدها، ولا تستقبل الأمام بل تستدبره، ويزاملها دائما الركود والوراثية ..

ولو أن حكومة دينية تحررت من الجمود كطبع أصيل فيها، فإنها تتكلفه وتقف بالمرصاد لكل تطور جديد، كيما تظل حائزة ثقة الجماهير التى ارتبطت صورة الدين فى ذهنها بكل ما هو جامد وقديم.

سابعاً: والقسوة المتوحشة تحتل من طبيعة الحكومة الدينية مساحة واسعة وهى سيدة غرائزها وأكثرها عتواً ونفوذاً. وإنها لتحز عنقك، وتهرق دمك وهى تصيح من فرط نشوتها: واها لريح الجنة.! كأنما رأسك مزلاج يوصد باب الفردوس، فإذا انزاح هذا المزلاج عن مكانه فتح باب الفردوس وهبت نسائمه ..!

وهى تستمد تبرير قسوتها وبطشها من نفس الغموض الذى تستمد منه سلطتها. فحسبها أن تعلق فى عنقك اتهاما مبهما بالزندقة والإلحاد.. أما كيف، ولماذا، وما البرهان؟ فيجب أن تذكر، إن كنت قد نسيت، أن الحكام الدينيين لا يناقشون، ولا يسألون عما يفعلون!!

وهذه بعض الغرائز التى تعمل فى نفسية الحاكمين باسم الدين، وتعين لهم اتجاهاتهم .. وهى كما رأينا، بعيدة كل البعد عن حقائق الدين وفضائله ـ فكلاهما لايستوى وجهة ولا وسيلة .. ولانكاد نجد حكومة استغلت لنفسها قداسة الدين وعصمته إلا وهى تنطوى على كل هذه الخصائص والغرائز.

ولدى التاريخ من الشواهد القديمة والحديثة، المنقوضة والقائمة ما نستبين في أخلاطه صدق كل هذا الذى ذكرناه، وندرك فداحة الهول الذى تعانيه الأمم حين يوقعها سوء الطالع فى قبضة حكومة دينية من ذلك الطراز، ويؤكد أن الحكومات التى حكمت الناس باسم الدين ـ سواء فى المسيحية أو فى الإسلام ـ كانت أسوأ مثل للحكم الردىء المطلق .. ما عدا قلة نادرة فاضلة، لاتكاد العين تقع عليها فى زحام الكثرة الباغية .

من هنا نبدأ»

مكتبة الخانجى ـ ط (١٠) القاهرة ١٩٦٣من ص ١٥٤ ـ ١٦٩

•

٢- ماركس واليهودية

(الأهرام ٢ / ١١ / ١٩٥٧)

يوم الخميس، أنصتنا لصوت النبوة والوحى، ينطق به «أشعياء» عليه السلام.

واليوم، نصغى لصوت الفلسفة والعقل ينطق به «كارل ماركس». كان «أشعياء» نبيا من أنبياء بنى

إسرائيل الأخيار، وقد حدثنا عن «الشعب الثقيل الإثم. الذى تقطر يداه دما» ..!!

و «كارل ماركس» يهودى ألمانى «شاهد من أهلها»، وقف على كل شرور اليهودية «المتآمرة» . وراح يفضحها فى ولاء شديد لكل ماهو إنسانى ..!

ونحن نستعمل هنا كلمة «المتآمرة» وصفاً لليهودية التى يحدثنا عنها «ماركس». والتى أساءت لليهود، كجنس، أكثر مما أساءت للإنسانية كلها ..

واليهودية «المتآمرة» هذه، هى التى أخذت مكانها فيما بعد، تحت اسم «الصهيونية» ثم تركزت أخيرا فى «دولة إسرائيل».

والآن. ندع «ماركس» يتحدث:

«المال، هو إله إسرائيل المطماع، وأمامه لاينبغى لأى إله آخر أن يعيش.. والأساس الدنيوى لإسرائيل، هو المنفعة الشخصية.

إن اليهودى «المتآمر» يتغلب على كل جوهر إنسانى يمكن أن يجعل منه إنساناً مرتبطا بسائر الناس. بل هو يرى أن كونه يهوديا «متآمرا» أمر ينبغى أن يمحو منه كل إحساس بجوهر الإنسان.

وعندما يقوم مجتمع حقيقى لا أثر فيه للمتاجرة، والاستغلال، فإن الضمير الدينى لليهودية «المتآمرة» يتلاشى مثل بخار تافه ..

«إنى لأعجب ، حين أسمع اليهودية «المتآمرة» تنادى بحقها فى أن تتحرر ..

«وعندى، أن المفهوم الصحيح لتحررها، هو : تحرر الإنسانية منها ..!!

«إن الأرض فى نظر الإسرائيليين، ليست - كما يقول الكولونيل هاملتون - سوى بورصة .. وهم موقنون بأنهم لامصير لهم فى الحياة الدنيا، سوى أن يصبحوا أغنى من الآخرين ..»

ولنختم هذه الشهادة الدامغة بقول «ماركس» أيضا:

«إن حقوق الإنسان، ليست هبة من الطبيعة؛ إنما هى ثمن النضال ضد الامتيازات التى نقلها التاريخ من جيل إلى جيل .. إنها ثمرة الثقافة. ولايستطيع أن يمتلكها، إلا الذين يستحقونها، ويكتسبونها .. ومن ثم لايستطيع اليهودى «المتآمر» امتلاكها .لأن الجوهر المحدد الذى يجعل منه يهوديا «متآمرا»، يتغلب بالضرورة على الجوهر الإنسانى الذى يربطه بالإنسانية كلها..»!!

هذا، هو رأى «ماركس» فيهم .. نرسله لشهدائنا الأبرار، بعد ما أرسلنا إليهم كلمات تحية النبى الكريم «أشقياء» ليعلموا أنهم لم يكونوا يقاتلون أعداء لهم ولأوطانهم فحسب، بل كانوا يقاتلون أعداء البشر جميعاً. ويدافعون عن كل ما أحرز الإنسان عبر قرون كادحة، من فضائل وحقوق.

لله والحرية

مكتبة وهبة - القاهرة اكتوبر ١٩٦٠ من ص ٥٥ إلى ص ٥٧

٣ـ الفكر والفن

(الاحرام ١٣/١١/١٩٥٧)

مشاكل الفن، والفكر فى بلادنا كثيرة. أعرض اليوم منها ضعف قدرتنا على الخلق.

فإذا قلت: إن إنتاجنا الأدبى، والفنى إنتاج «محاكاة» فى معظمه، لم أكن متجنيا..

وإذا قلت : إن الكثير منه يولد «إجهاضا» ويدفع إلى الحياة قبل أن يتهيأ لها، ويقوى على التعبير عنها، لم أك مغاليا ..

نحن نعلم أن جهوداً طيبة، يعانيها الكتاب، ويعانى مثلها الفنانون، كى يقدموا للناس أعمالا نافعة حلوة المذاق .. بيد أننا نعلم كذلك، أن كتابنا، وفنانينا، لايصعدون بقدراتهم المواتية إلى مستوى الكمال الميسور.

وصحيح، ان ظروفاً كثراً، ليسوا مسئولين عنها، تحول دون ذلك الصعود .. وهى ظروف جديرة بأن يحاصرها بحث واسع ويدغدغ صوتها علاج حاسم.

ولكن صحيح أيضاً أن الرغبة فى الاحتفاظ بمقعد دائم فى «ذاكرة» القارئ، والمتفرج، والمستمع .. وكذلك الرغبة فى الاحتفاظ بصداقة «جيوبهم». هذه الرغبة المزدوجة مسئولة عن ذلك الابتسار الذى يعانيه فننا، وأدبنا المعاصران. لا اريد أن أنكر أن الإنتاج الغزير قد يجىء نتيجة ازدحام الموهبة وحاجتها إلى التنفس والإعطاء ولكن لا ينبغى أن نغفل عن «ندرة» هذه الحالات .. فالموهبة الفنية والأدبية كما هو معروف من دراستها كثيرة الأناة طويلة البال وئيدة الهضم وهى لاتظفر من الكمال الفنى ببعضه إلا إذا أعطته «كلها» وبذلت فى سبيله جميع جهدها. من أجل هذا كانت الأناة جزءا من طبيعتها وضرورة من ضرورات أدائها الأصيل. يجب أن نتبين تماماً نسبة الخلق والإبداع فى إنتاجنا .. ويجب أن نحمل كل تبعاتنا تجاه تنمية القدرة على الخلق وعلى الإبداع. ولنذكر جيدا أن حاجتنا لهذه القدرة المبدعة ليست من أجل تعلية إنتاجنا الأدبى والفنى فحسب بل ومن أجل تطوير أمتنا ومجتمعنا.

فالكلمة، واللحن، والمشهد .. هذه الثلاث تمثل الطلائع الزاحفة أمام مافى الأمة من إمكانيات، ومافى الجماعة من قدرات.

والآن، وأنا أنهى كلمتى هذه، لا أنهى حديثى عن الموضوع كله. فإنه لذو خطر، وأهمية .. وإن شاء الله، سيكون لى معه لقاء إثر لقاء.

لله .. والحرية

اكتوبر ١٩٦٠ ـ مكتبة وهبة

●

٤ـ الوصية العاشرة

بين الناس والحياة ميثاق، لا مناص لهم من احترامه والوفاء به إذا أرادوا أن يحيوها .. ميثاق استمد نصوصه من ضرورات الوجود .. وأول سطور هذا الميثاق حقيقة تقول : «عيشوا أحرارا» .. والإنسان هنا، فوق أرضنا هذه، ووسط عالمه هذا، ليس شيئا عابرا.. ليس ضيفا عارضا، ولا واحدا من أبناء السبيل. إنما هو خليفة الله، من غير مبالغة فى شأنه، ولا مجاملة له .. هو خليفة القوة القادرة الحكيمة التى يحيا الكون كله فى

كنفها، ويمضى فى حركته وفق قوانينها .. هو أستاذ حياته، وصانعها، والمسئول عنها.

وهو مسئول عن الكوكب الذى ساده، وأمسك بزمامه .. مسئول عن الحياة التى حملت اسمه، وصار اسمها «الحياة الإنسانية» مسئول عن مصيره كنوع متميز، اختار طريقه، ولن يُسمح له بالتقهقر، أو الهروب. ومسئولية النوع .. المسئولية الإنسانية كلها، تتكون من مسئوليات الأفراد الذين ينتظمهم الجنس البشرى .. ومن ثم، كان لكل فرد مسئولية مزدوجة ... مسئوليته تجاه مصيره، ومسئوليته تجاه المصير الإنسانى جميعه .. وكل فرد يحمل مسئوليته تجاه نفسه، يحملها فى نفس الوقت تجاه البشر كلهم. والأسلوب الذى يختار لحياته، يؤثر تلقائيا، وبنسب متفاوتة، فى حياة النوع بأسره .. وامتزاج مسئولية الفرد عن نفسه. بمسئوليته عن نوعه، يرفع من مستوى هذه المسئولية، ويضاعف من تبعاتها وخطرها .. الأمر الذى يتطلب توفير الفرص اللازمة للقيام بهذه التبعات ..

«أنت مسئول» .. عبارة تبدو خفيفة، سريعة، عابرة .. ومع هذا فليس فى الحياة الإنسانية كلها ما هو أثقل ميزاناً، وأخطر شأنا من مدلول هذه العبارة ..

ولكى تباشر مسئوليتك عليك أن تتحرك وتعمل .. وقبل الحركة والعمل، عليك أن تفكر، وتقرر، وتختار .. وأنت لا تعمل وحدك. ولا تفكر وحدك .. إنما يتصل تفكيرك بتفكير الآخرين، وتستمد جهودك العون من جهودهم. من أجل هذا، كان توفير الفرص لإنجاز مسئولياتك، يعنى فى نفس الوقت، ولنفس السبب، توفيرها للآخرين جميعاً. ولكى يجىء تفكيرك سديداً، واختيارك رشيداً، ينبغى أن يكون السداد طابع التفكير فى بيئتك كلها. فإن لم يكن، فلا أقل من أن تكون فرصه مهيأة لمن يقدر على اهتبالها والانتفاع بها. وفى مجال المسئولية بالذات، لا شىء يَهب السداد مثل الحرية. يفكر الناس أحراراً .. ويختارون لأنفسهم أحراراً.. ويؤدون واجباتهم أحراراً ..

إذا كنت مسئولا عن إطفاء حريق، فيجب أن تتمكن من استعمال المضخات. وإذا كنت مسئولا عن إنشاء حديقة، فيجب أن تكون حراً فى اختيار بذورها، وغرسها. وأنت مسئول عن الحياة فى نموذجها الفردى الذى هو أنت. وفى مجالها العميم المتمثل فى كل مظاهرها. من أجل هذا، يكون حقك فى اختيار قراراتك حقا ضخما، ضخامة مسئولياتك نفسها. وحقا خالداً، خلود الحياة ذاتها. فوطِّد مسئوليتك بالحرية ..

«الحرية» ....

انظر جَرْسَ الكلمة وشفافيّتها ..! إن لها رقّة النسيم ولُطفه ..!! وكأن ذلك كذلك، ليدل على فرط بداهتها، وقداستها. أجل .. إنها من الضرورة، ومن الحتمية، ومن البداهة، بحيث لاتحتاج إلى الكلمات الضخمة كى تعبر عنها .. لاتحتاج إلى أى من وسائل التوضيح والإثبات ... حتى الكلمة التى تدل عليها، بسيطة بساطة الحقيقة .. بدهية بداهة المطلق .. رقيقة، عذبة، وديعة. وإنها لكذلك فعلا. ومن عائد القول أن يحاول أحد توكيد حق الأحياء فى الحرية. فما دمت حيا، فأنت حر .. ومادمت مسئولا؛ فالحرية أقدس حقوقك. ذلك أن المسئولية تجد نفسها، وتحقق كيانها حين تعيش وتعمل فى مناخها الطبيعى، ومجالها الحيوى، الذى هو «الحرية».

الوصايا العشر

مكتبة وهبة ط (٢) القاهرة ١٩٦٣ ص ٢١٢ ـ ٢١٩

٥- الاختلاط : فلسفة ، ومنهاج ..

ودعونا نبدأ حديثنا عن الاختلاط بقضيتين هما فى حسابنا مفروغ من أمر صدقهما. القضية الأولى .. هى أننا لا ننكر نشوء علاقات طيبة عاطفية ، وقيام علاقات جنسية من جراء الاختلاط. ولكن يقابل هذا أن الخطيئة الجنسية تقترف كذلك فى المجتمع الانفصالى البعيد عن الاختلاط.

أما القضية الثانية وهى مترتبة على الأولى ! - فهى احتمال أن تكون الخطايا الجنسية للمجتمع الانفصالى أقل عدداً منها فى المجتمع الاختلاطى - ولكن يقابل هذا أيضاً أن خطايا الجنسية المثلية، أى الشذوذ والانحراف تسجل فى المجتمع الانفصالى أرقاماً قياسية عالية بحيث يحرز فى سباق الجريمة تفوقاً لا يطمع المجتمع الاختلاطى فى مثله أبداً ..

وحسبنا أن نوازن بين المستوى الخلقى فى بلد كمصر، ومثله فى أى مجتمع انفصالى من جيراننا الأقربين ...

أو دعونا من هذه الموازنة، ولنجعلها بين الريف المصرى فى الوجه البحرى وبين المدن المصرية .. إن القرى التى ينشأ ناشئوها على الاختلاط الطبيعى بين الجنسين فى الطفولة والمراهقة والشباب والشيخوخة، فى الحقل، وفى البيت، وفى السوق. تكاد تتنزه عن الانحرافات الجنسية. بل والنقائص الجنسية تنزها مطلقاً. وحتى حوادث الزنا إن وقعت؛ فهى من الندرة والتكتم بحيث لا تسبب لمجتمعها الخاص قلقلة ولا ذعراً.. أما المدن، فهى لضآلة حظها من الاختلاط، والتردد الذى ينتابها إذ تتقدم عليه بقدم، وتدبر عنه بأخرى؛ ويلقى أهلها فى بلبلة جنسية. لا، بل فى فوضى جنسية بأخس معانى هذا التعبير .!

وإنه لسواء علينا أن تصح نظرية «فرويد» بالنسبة للغرب، الآن، أو لا تصح، بيد أننا على يقين من صحتها بالنسبة لبلادنا، وما حولها من بلاد الشرق العربى كله - أعنى أن المشكلة الجنسية هى المنبع الذى يطفح بكافة مشاكلنا النفسية، ونقائضنا الخلقية. ذلك أن التقاليد التى استضافت نفسها وفرضت ذاتها علينا، تلك التى وفدت مع الغزاة والفاتحين دقت طبول القطيعة بين الجنسين بعد إذ كانا شيئاً واحداً. وأذعن المجتمع لأمر التقاليد التى قسمته على نفسه وطال به الأمد على هذه الحال حتى تحول عقله الباطن إلى مخزن مشحون بالعقد المتربصة. ولاتظنوا أن الانحراف هو وحده الثمرة العفنة للمجتمع الانفصالى. بل إن كافة النقائص، وانهيار الأعصاب، وتوقف الشخصية عن النمو، والعجز عن التبريز فى الحياة، والفاقة الوجدانية التى تجعل حياتنا العاطفية مأساة مضحكة ..!! - كل هذه الآفات هدايا متواضعة يقدمها المجتمع الانفصالى عن طريق الكبت إلى أهله وذويه ..

فبمل، ضميرنا الحى نطلق صيحة الإنقاذ منادية بحق الفضيلة فى أن نتحول إلى مجتمع اختلاطى وطيد.

والدعوة إلى مجرد الاختلاط ليست شيئاً جديداً بالنسبة لمجتمعنا الذى بدأ سيره نحو الاختلاط فعلا - ولكن الجديد الذى ندعو إليه هو أن يجعل من الاختلاط

شريعة مقررة ومنهجا مرسوما - وليس مجرد نزوة عارضة، أو انسياق لا هدف له ولا موضوع.

فالاختلاط الانسياقى كثيرا ما تغلبه الفوضى على أمره، وتعوق نضجه وارتقاءه .. أما الاختلاط الوطيد الذى رسمت له وسائله، وعرفت غاياته؛ فذلك هو المجال الحيوى لكل فضائل الإنسان.

فلنؤلف من الإخصائيين شعبة، أو شعبا. مهمتها دراسة «فن الاختلاط» ورسم الوسائل التى يتحول بها مجتمعنا إلى الاختلاط المهذب - ونحن مطمئنون إلى أن الاختلاط قادر على تنظيم نفسه، ولكنه يتطلب بيئة مستعدة لمعاونته. ولن يتيسر ذلك إلا إذا جعلنا منه فلسفة ونظاما. أجل، فلسفة تحدث الشعب عن غاياته النبيلة، ومزاياه الجليلة ليثق به ويضع يده فى يده .. ثم نظاما يحدد أنجع الوسائل لبلوغه. وأهداها سبيلا.

ونحن نرى أن يبدأ الاختلاط المدرسى فى المدرسة لا فى الجامعة فبين الرابعة عشرة والسابعة عشرة تقريبا، وهى على وجه التقريب كذلك السن التى ينتظمها التعليم الثانوى - تزداد الانفعالات الجنسية للفتى وللفتاة، وتشتد. ولذلك نرى أصحاب هذه السن، لاسيما الذين تكبت انفعالاتهم، يميلون إلى انتقاد الوالدين، وانتقاد المجتمع، ويأخذهم شغف بالعدوان وبالتطرف فى مناقشة المسائل الفكرية والاتجاهات المذهبية. وفى هذه السن أيضا يضيقون بالمنازل ويحاولون نسيانها والهروب منها إلى الطريق. كما تضيق [illegible] ساعات الوحيدة الجنس ويتمنون العيش فى جماعات مختلطة - وأنسب المواقيت لتحويل المشاعر الجنسية إلى مودة، وصداقة هى هذه السن .. فليختلطا فى إبانها، فتقود المدرسة عواطفهما فى تمعن وروية، وتنصرف عنهما الرؤى الشريرة التى يولدها الانفصال.

إننا إذا فعلنا هذا ؛ فستتحول الرغبات الجنسية إلى زمالة فكرية، وصداقة إنسانية فواحة بعبير حلو طهور. وإذا لم نفعل فسنقع فى المحظور الذى نتوهمه ونخشاه.

وسلوا بوليس الآداب عن أعداد الطلاب الذين يضبطهم، وقد هربوا من مدارسهم، وذهبوا يتربصون بأبواب مدارس البنات منتظرين خروجهن ليتعقبوهن، ويظفروا منهن ولو بنظرات عطاش.، وقد يسأل سائل: إذن فأنت تريد من أجل هؤلاء الضالين أن تجعل الفتيات على قرب منهم كى لا يتجشموا مشقة المطاردة ..؟

وأجيب: لا. وإنما نريد أن نجعل الفضيلة على قرب من المجتمع حتى لايتجشم مشقة البحث عنها ويدفع ثمن تفريطه فيها .. والفضيلة الجنسية هنا. فى الاختلاط الهادف الأمين.

وإنى أسأل : لماذا يعتقد المعارضون للاختلاط، أنه طريق إلى الخطيئة والفاحشة..

ولماذا لا يكون طريقا إلى صداقة نافعة، ومودة يانعة ، وائتلاف لا غل فيه ولا تأثيم ..؟

انظروا .. إن الإجابة عن هذا السؤال تكشفهم، وتسقط معارضتهم وتجعل السير وراءهم جريمة لا يتحمل مسئوليتها ضمير شجاع ..

والسبب فى معتقدهم ذاك، هو أنهم بدائيون فى تفكيرهم ومشاعرهم. فالمجتمع البدائى للإنسان القديم كان يرى أن المرأة للفراش. وللفراش فحسب .. وكانت حياته الجنسية لهذا مجدبة من العاطفة وروح الصداقة

والائتلاف. ولقد رسمت «مرجريت ميد» صورة لمشاهدتها فى بعض القبائل التى لا تزال تحمل طبائع آبائنا الغابرين. وأودعتها كتابها - «تنشئة الأطفال فى غانا الجديدة»؛ فقالت:

- «... من تقاليد قبيلة مانوس أن يتوجه الرجل بمشاعر الاحترام لأخته، وبصداقته إلى ابن عمه فيلاعبه ويضاحكه، أما ولاؤه فلأبيه، وأما اهتمامه ورعايته فيوجهها إلى أطفاله، ولا يبقى لزوجته بعد ذلك سوى عملية الجماع وحدها»..

إذن؛ فهذا هو الإنسان البدائى القديم - يهب صداقته، وملاطفته، وولاءه، واحترامه للآخرين.. أما زوجته فعلاقته بها جافة يابسة. لأنها للفراش فقط .. وليست أهلا لثقته، ولا لصداقته، ولا لولائه.

إن الذين يعيشون بيننا، ويعارضون الاختلاط، بقية من أولئك الذين ذهبوا .. إنهم يستبعدون أن يفضى الاختلاط إلى صداقة، وثقة، واحترام متبادل بين الجنسين. لأن المرأة فى نظرهم ليست أهلا لشىء من هذا. إنها للفراش مجردا من عواطف الأخوة والتقدير .. أليس المكان المناسب لإيواء هؤلاء السادة، هو حيث تعيش قبيلة «مانوس» التى سمعنا شيئا من نبأها ..؟

أجل. إن مكانهم هناك شاغر يناديهم، وينادى كل مجتمع يسلم لهم زمامه ومصيره.

ودعونا نسأل سؤالا آخر:

- لقد كان الإنسان البدائى، حين يجوع، ينقض على فريسته فيأكلها بجلدها وعظامها وفرثها أو يتسلق شجرة ويلتهم من أعشابها .. أما اليوم فأبناء آكلى العشب والعظام ، يزخرفون موائدهم بالمباهج والزهور، ويستعملون الشوكة والملعقة والسكين .. أفنن دعانا داع إلى العودة للطريقة الأولى، نطعه أم نعصه ..؟؟

إن الأمر لكذلك بالنسبة للعلاقات الإنسانية بين الجنسين. فما كانت تعرف سوى اللقاء الجاف على فراش الشهوة.

أما اليوم فقد اتسع نطاقها، وتسامت غاياتها، وأوضحت زمالة وصداقة ومشاركة ورحما وائتناسا. وكل محاولة لسلخها من هذا التعاطف تساوى تماما العودة إلى مضغ الأعشاب، والتهام الفريسة بلحمها النىء، تفتها الردىء ..

إن المرأة ليست للفراش وحده . ولكنها للحياة جميعها تأخذ وتعطى، وتضرب بعزمها النضر فى كل أعماقها، وكل آفاقها. والمجتمع الذى يعجز عن إدراك هذا - يدفع الثمن من شرفه ومن إنسانيته ..

لقد ساء تقدير اليونان والرومان للمرأة، ونأت العلاقة بين الجنسين عن طريق العاطفة الحية، والزمالة الوثقى. وذلك بسبب اعتقادهم المغلوط أن المرأة ليست شريكة حياة. بل مستولدة للزوج، ومربية للأطفال. وبسبب تقديس الأثينيين للزمالة الفكرية بين الرجال دون النساء اللائى لم يكن فى نظرهم كفؤا، ولا قادرات عليها؛ فماذا نجم عن هذا فى أمة بلغت شأو المعرفة والفضيلة ..؟

شاع الانحراف فى أثينا حتى لم يعد هناك رذيلة يحاول الناس الخلاص منها ولقد منحته اليونان القديمة حظا جزيلا من الإجلال. وأرهق أفلاطون قلمه فى الدفاع عنه؛ وانظروا ماذا قال :

- « .. إن وصف المولعين بالجنسية المثلية بعدم الحشمة، ليس من العدالة فى شىء؛ فهم لم ينتهجوا هذا النهج لأنهم يفتقدون الحشمة، وإنما هم يعشقون جنسهم بالذات لأنك تلمس فى نفوسهم علو الهمة، وفى قلوبهم شجاعة الرجال » ..!!

ترى؛ لو لم تورط أثينا نفسها فى سوء تقديرها للمرأة، أكان حكيمها العظيم - أفلاطون - سيورط مجده الأدبى فى هذا الدفاع الحار الذى قرأناه ..؟!

فلنأخذ العبرة إذن، ولنسارع قبل فوات الأوان. إن الاختلاط الجامعى أخفق غير قليل. ولا ريب أن من أسباب إخفاقه الموقف العام الذى يتخذه المجتمع من الاختلاط - بيد أن هناك سببا آخر ذا بال. هو أنه يجىء متأخراً عن أوانه. يجىء بعد أن تكون الانفعالات الجنسية قد كلّ متنها من كثرة قرعها الأبواب. وتحولت إلى كبت وعقد. وهذا ما يجعلنا نؤثر التبكير، والبدء به فى مرحلة التعليم الثانوى.. وأيضا نحن هنا لا نتشبث بالتفاصيل. ونترك أمرها للإخصائيين. ولكننا على يقين من ضرورة دعم الاختلاط المدرسى والتوسع فيه.

فإذا غادرنا المدرسة إلى المجتمع - أشرنا بالتوسع فى إنشاء الأندية الاجتماعية التى تضم الجنسين وتكون تحت إشراف توجيهى دقيق. ونحن مسلمون بأن هناك أخطاء ستقع، ولكننا نعلم أن هذه الأخطاء تقع، وربما بصورة أبهظ، فى الشوارع والبيوت. والفارق بين الحالتين أن الخطأ فى الأولى. أى الذى يجىء ثمرة الاختلاط فى النادى مثلا - ستخف حدته، ويتلاشى يوما ما، بما سنقدمه للناس من توجيه، وإشراف ، أما الخطأ فى الحالة الثانية، فإنه ينمو فى الظلام، ويزداد مع الليالى تفاقما واضطرابا ..

ولابد للإذاعة من أن تؤدى واجبها كاملا حيال هذا الأمر الجليل. وتجعل فى أحاديثها وتمثيلياتها نصيباً مفروضاً بحيث تساعد الناس على انتزاع أقدامهم الغارقة فى أوحال الحياء الجنسى والانحصار النفسى - وتعرض على أسماعهم مناقشات حرة ومهذبة للحياة الجنسية التى هى بالنسبة لنا جميعا طلسم ولغز ومنطقة حرام.

إن سلامة النمو الانفعالى لشبابنا ، وإعادة العافية إلى الوجدانات المريضة فى مجتمعنا - ليستحقان منا أن نضحى بتلك المخاوف التى تسىء ظننا بالاختلاط وتحرمنا من مغانمه المحققة.

(هذا .. أو الطوفان)

مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة د. ت من ص ١٨١ - ١٨٨

محمد على الكردى

الشيخ محمد عبده
والحوار الحضارى مع الغرب

يعد الشيخ محمد عبده (١٨٤٩ - ١٩٠٥م) من أهم ممثلى الجيل الثانى لفكر النهضة ودعوة التحديث، بعد رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) وربما أيضا من سبق الطهطاوى كالشيخ حسن العطار ومرتضى الزبيدى [١] أسوة بأبناء جيله ومعاصريه النابغين كعلى مبارك (١٨٣٢ - ١٨٩٣) وقاسم أمين (١٨٦٣ - ١٩٠٨) على الأقل فيما يخص الفكر العربى فى مصر.

ولعل رؤية محمد عبده الفكرية تعد من أهم الرؤى التى تدعو إلى التجديد وإلى الأخذ بالأسباب المادية والروحية للنهضة أو التقدم الذى يضع الشيخ على رأسه قضية التربية، ربما بعد انتكاس الثورة العرابية وذلك اقتفاء لأثر أستاذه ومعلمه جمال الدين الأفغانى الذى مازال يحير كثيراً من المفكرين [٢]. ونحن فى الواقع لا نريد إعادة دراسة حياة وفكر محمد عبده، وإنما كل ما نرغب فيه هو إبراز بعض المفاهيم الجوهرية التى تشكل رؤية الشيخ محمد عبده الفكرية والحضارية والعمل على تحليلها من منظور نقدى خاصة فيما يشرع فيه من حوار سواء أكان سجاليا أو موضوعيا مع «الآخر» الغربى.

ونحن حينما نتناول بالنقد بعض مفاهيم محمد عبده لانقصد بذلك الانتقاص من أهميته الريادية أو الغض من دوره التنويرى وإنما نريد إبراز بعض الحدود التاريخية والابستمولوجية فى الوقت نفسه، التى قد تعترض فكره وتشكل داخل نصوصه نوعاً من الشد والجذب بين القديم والجديد بحيث يكون النص التنويرى جديدا فى مضمونه وهدفه ودعواه وغائراً، فى الوقت نفسه، فيما يخص بعض مفاهيمه، فى حبائل القديم ورؤاه غير المواكبة لحاجات العصر وضرورات التطور.

من الواضح، حينما نقوم بتحليل بعض مفاهيم الدراسة التى أفردها الإمام محمد عبده لموضوع «الإسلام دين العلم والمدنية»، (٣) أن أفكار الشيخ فيما يخص على الأقل مفهومى الطبيعة والإنسان لاتنم عن إفادته من تطور العلوم الحديثة فى هذا المجال. فهو، فى تصوره للطبيعة يجنح إلى تخيلها فى هيئة إطار جامد أو كمجرد معطاة سالبة لاتستطيع التأثير فى حياة الإنسان ولا فى طباعه أو ظروف معيشته، وهو لا يناقض فى ذلك العلم الأوروبى الحديث فحسب وإنما أيضا أفكار بن خلدون وتصوراته السابقة لعصره. ذلك أن الإنسان، كما يقول الشيخ، هو: «فى جميع شئونه الحياتية عالم صناعى كأنه منفصل عن الطبيعة بعيد عن آثارها، حاجته إليها كحاجة العامل لآلة العمل. هذا هو الإنسان فى مأكله ومشربه وملبسه ومسكنه». بل إن هذه الطبيعة - وذلك فى الوقت نفسه الذى تسود فيه فى أوروبا المناهج الوضعية وتزدهر علوم الحياة والأجناس والفيلولوجيا والتيارات الطبيعية فى الأدب الروائى وكلها تبرز دور المؤثرات البيئية والاجتماعية على حياة الإنسان - لا تؤثر، فى نظر الشيخ، على «طباع الإنسان وصفاته الفعلية والنفسية»، بل وأكثر من ذلك إذ أن «هواء المولد والمربى ونوع المزاج وشكل الدماغ وتركيب البدن وسائر الغواشى الطبيعية فلا أثر لها فى الأعراض النفسية والصفات الروحانية، إلا مايكون فى الاستعداد والقابلية، على ضعف ذلك الأثر». (٤) وإذا لم يكن للطبيعة التى يكاد يلغيها الشيخ محمد عبده إلغاءً تاما، أى أثر على طباع الإنسان وسلوكه فإن الأعمال البدنية للبشر تخضع كذلك، فى نظره، لسلطان الروح، هذا «السلطان القاهر على البدن».

وليس من شك فى أن الشيخ محمد عبده يكرر هنا مفاهيم وثيقة الصلة بثقافته التراثية، ولعل أهم سمات هذه الرؤية المتوارثة هى النزعة الإرادية البحتة (volon tarisme) والتصور الروحى التجريدى وغياب كل بعد تاريخى موضوعى لحركة الإنسان وتطوره الاجتماعى عبر العصور. فالإنسان، كما يتصوره محمد عبده، الذى قد يكون متأثرا هنا بالفكر المعتزلى، حر وقادر - بالطبع فى دائرة المخلوق - وكأنه يعمل فى فراغ تام، أو ليس أمامه إلا بدنه وشهواته التى يجب عليه أن يقاومها ويسيطر عليها. والتفسير الروحى - كما نرى - لايفسر لنا شيئا إذ أننا هنا أمام تعبير ذى دلالة ثقافية نمطية لايتجاوز فى معناه القوى الأخلاقية أو الفضائل التى يجدر بالإنسان المستقيم أن يتحلى بها. أما غياب البعد التاريخى، الذى يشكل «موتيفا» أساسيا في تنظيرات عبد الله العروى، فلعله يرجع إلى تعارض المنظور التراثى للتاريخ الحولي الذي يقوم على الرؤية التفتيتية والآنية للأحداث مع المفهوم الغربى الذى يقوم على بناء المعطيات التاريخية فى شكل أنساق ومراحل حضارية معبرة خاصة إبان القرن التاسع عشر الذى يعد عصر التطورية «والتاريخانية» ولا غرابة فيما نذهب إليه إذ إنه كان محمد عبده قد تأثر بالفكر الغربى، فهو على شاكلة رفاعة الطهطاوى وأبناء الطبقة الوسطى، لم يتأثر إلا بفكر التنوير وما نادى به من حرية الفرد واحترام العقل وذلك فى إطار ما حددته مقاصد الشريعة الإسلامية من حرية تمكن الإنسان من تعمير الأرض والتواؤم مع سلطة رشيدة تمكنه من تحقيق سعادته فى ظل العدل واحترام الحقوق الأساسية للفرد فلا تجور على حرياته الشخصية ولا على حقه فى التملك والتصرف فى أمواله، وإن كان ذلك كله يجب أن يخضع لقوانين التوازن الاجتماعى ولما يتيح تطور المجتمعات البشرية، وهى الأهداف التى تتطابق فى جوهرها مع أهداف الدين الإسلامى. (٥)

وتبرز هذه الرؤية التجريدية ذات النزوع الفردى والإرادى فى تفسير الشيخ محمد عبده الذى نقع عليه فى أول مبحثه

عن «الإسلام دين العلم والمادية» أى قبل أن يؤصل رؤيته ويصقل مفاهيمه أثر جداله المشهور مع المؤرخ الفرنسى العتيد **جابرييل هانوتو** بحيث نراه لايأخذ فى الاعتبار عند تعريفه لكل من الديانتين الإسلامية والمسيحية الظروف التاريخية التى انبثقت فى إطارها كل من الرسالتين السماويتين كما لا يفرق بين البعد التشريعى والعقائدى فى الدين وبين الوضع السوسيولوجى له من حيث ارتباطه بالواقع المعيش والحالة الاقتصادية والاجتماعية والمرحلة التاريخية التى تمر بها الشعوب الإسلامية أو المسيحية. ومن ثم نجده لايبرز فى الإسلام - على الأقل فى البداية - إلا الدعوة إلى القوة وفى المسيحية إلا الدعوة إلى المسالمة، وينتهى من هذا التصور النظرى المسبق إلى تقرير أسباب عوامل تقوم فى معظمها على الدوافع النفسية والمفارقات التاريخية والتذرع ببعض الظواهر العارضة مغلفا كل ذلك بكثير من التساؤلات وعبارات الدهشة والتعجب [٦].

إلا أن هذه العقبات «الابستمولوجية» ليست عيبا أو نقصا يحد من قدرة محمد عبده على التفكير المنطقى السليم، وإنما هى حدود موضوعية ترتبط أساسا ببنية الثقافة التراثية التى تشبع بها محمد عبده والتى تفرض عليه أيضا كرجل دين - وبالرغم من قدرته على كسر طوق جمود الفكر الدينى السائد فى أواخر القرن التاسع عشر - أبعادا أخلاقية وتربوية وميتافيزيقية ملازمة لطبيعة تكوينه ومحددة لما يمكن أن يقبله من مؤثرات خارجية أو من أفكار مغايرة. كما أن هناك الحدود التاريخية - الاجتماعية التى تفرضها عليه مكانته أو انتماؤه الطبقى خاصة فى مجتمع بطئ الحركة لم يفلت تماما من إسار العقلية الريفية التى تمثل العقلية السائدة للشعب المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر ومن بين شرائحه الطليعة المثقفة التى تمثله وتتعاطف معه (**الطهطاوى و على مبارك و محمد عبده**).

بيد أن فكر محمد عبده يتميز، مع ذلك، بالمرونة والقدرة على النفاذ إلى الأغراض الخفية أو الخلفيات الكامنة فى طيات الخطاب الأيديولوجى الغربى المعاصر له، وهذا يرجع، كما نعتقد، إلى حنكته وخبرته السياسية وما سوف تولد لديه هذه الخبرة من صدمات وإلى معرفته بطبائع النفوس وانفتاحه على الفكر المغاير وعدم تحرجه من عقد الصداقات مع بعض الشخصيات الأوروبية اللامعة مثل **ويلفرد بلنت** [٧] أو **اللورد كرومر** نفسه. ألا تراه يقول فى أسباب كتابته لسيرته **«ولكن عرض لى أن زرت يوما بعض أصدقائى من الغربيين ممن نظروا فى الآفاق، وبحثوا فى العادات والأخلاق وجابوا لذلك الأقطار، وركبوا الأخطار، وتجشموا مشاق الأسفار، وحققوا فى ذلك ونقبوا، وكتبوا فيه ما شاء الله أن يكتبوا، فدار الحديث بيننا عن شئون بعض الأمم الحاضرة، وما يجرى فيها عما أدت إليه حوادثها الماضية .. فذكرت لهم ماعندى فى ذلك وما أقيم عليه رأيى من مشاهدات، فى أيامى الخاليات، فرأوا فيما ذكرت شيئا يستحق أن يذكر ولا ينبغى أن يهمل ويهدر، وزادوا على ذلك أن قالوا: إنهم يتمنون أن يروه منقولا إلى لغتهم مقروءا فى قولهم بلسانهم»** [٨] .

إن ثقافة محمد عبده الواسعة سوف تبرز من خلال رده على ما نشره المؤرخ الفرنسى الشهير **جابرييل هانوتو** (١٨٥٣ - ١٩٤٤) ووزير خارجية بلاده من مايو ١٨٩٤ إلى يونيو ١٨٩٨ من تصورات مغرضة حول الإسلام. ولقد وجد محمد عبده فى هذه التصورات، وإن لم تكن موجهة إلى العالم الإسلامى أو العربى، ما استفزه ودعاه إلى تفنيد آراء من رأى فيه خصما لدودا للإسلام وداعية يعمل على بث روح الكراهية فى نفوس مواطنيه من الفرنسيين ضد المسلمين

الخاضعين لسيطرتهم وعلى استثارتهم ضد الإسلام ومايمثله من مبادئ وقيم ومثل عليا.

ولقد غاظ محمد عبده بوجه خاص المغالطات التاريخية التى أوردها هانوتو فى مقالاته عن دور «المدنية الآرية المسيحية» وانتصارها المزعوم على «المدنية السامية الإسلامية»، وهى تعبيرات أصبحت مستهجنة بعد ذلك لدى المؤرخين الغربيين أنفسهم بعد أن عانت أوروبا من ويلات النازية «الآرية» ومزاعم أصحاب العرق النقى حول الحاجة إلى مجال حيوى يحققون فيه توسعهم الاستعمارى أسوة بالدول الاستعمارية الأخرى المهيمنة على معظم مصادر الثروة الطبيعية فى آسيا وأفريقيا وعلى رأسها انجلترا وفرنسا. كما قدم الدليل على عمق ثقافته التاريخية حينما ابرز كيف كانت أوربا تعانى عند قيام الدولة الإسلامية فى الثلث الأول من القرن السابع الميلادى من آثار الغزوات الجرمانية التى أعقبت فى القرن الخامس الميلادى انهيار الامبراطورية الرومانية، والتى تلتها غزوات رجال الشمال على سواحل أوروبا وفرنسا فى القرن التاسع وغزو انجلترا نفسها من قبل النرمانديين المتفرنسين فى القرن الحادى عشر الميلادى.

غير أن التفسير الروحى أو المثالى الذى يقدمه محمد عبده، كرجل دين ملتزم، لجوهر المسيحية كدعوة إلى المحبة والسلام والزهد فى الحياة يوقعه فى التناقض حينما يحاول فهم الدور العدوانى المدمر الذى قامت به البلاد المسيحية الأوربية خلال العصور الوسطى، وهو الدور نفسه الذى قامت به هذه الدول خلال حركة التوسع الراسمالى الكبرى خلال القرن التاسع عشر والتى يُعد الاستعمار وما أدى إليه من حروب كونية - لم يشهدها محمد عبده - آخر مراحلها كما نظرّت لذلك «روزا لوكسامبورج». ذلك أن جوهر الدين شئ وواقعه التاريخى والسوسيولوجى المتغير شئ آخر. فالتحول من المسالمة إلى العنف لايقوم كما يعتقد محمد عبده على سوء فهم لطبيعة الدين المسيحى، ولا على تقليد شريعة موسى بدلا من اتباع شريعة المسيح وإنما هو نتيجة لتكوين «الهوية الأوربية الجماعية» [٩] التى انبثقت بين أواخر القرن العاشر وأوائل القرن الحادى عشر بنجاح البابوية والكنائس الاقليمية فى فرض ما سمى بـ «هدنة الرب» tréve deDiev وتحويل الحروب الداخلية المدمرة بين الاقطاعيين إلى حملات صليبية مقدسة، وهو ما تمخض عنه «عسكرة» المؤسسة الكنسية نفسها. ولعل ذلك يتضح لنا بجلاء من خلال قواعد ولوائح تاسيس جماعة اليسوعيين التى أقامها «أجناس دى لويولا» عام ١٥٣٩ على اساس مفاهيم عسكرية معتبرا نفسه وأتباعه «جنودا للمسيح».

ولعل ثقافة محمد عبده التاريخية تبرز بصورة أوضح من خلال نبذة لاتخلو من السخرية والازدراء المهذب عند معالجته لقضية «الثقافة الآرية» التى وضعت حداً، كما يزعم هانوتو، لغزو الثقافة أو الحضارة السامية الداعية إلى «الخنوع» و«الاستكانة». يقول محمد عبده لخصمه، بعد أن أوضح لنا كيف صهر المسلمون الأوائل عناصر الحضارة «الآرية» من فارسية وهندية ويونانية وما جلبته إليهم من فنون وعلوم وفلسفة مع عناصر ثقافتهم العربية الأصيلة من علوم لغوية وأدبية وفكرية فى بوتقة واحدة وكيف نقلوا كل ذلك إلى أوربا عن طريق الأندلس ممهدين فى ذلك للأوربيين الطريق نحو نهضتهم الأولى: **«ألم يخطر بباله تلك العظائم التى انفتح بها بطن التاريخ وما كانت عليه أوربا الآرية من الهمجية، وإن العلم والمدنية لم ينبعا من معينها، وإنما جاءها هذا بمخالطة الأمم السامية كما يعلمه المطلع على تاريخ اليونانيين الاقدمين وهم أساتذة الأوربيين الآخرين كما يزعم مسيو هانوتو»** [١٠].

ولعل القضية الثانية التى أثارت حفيظة **محمد عبده** ودفعته إلى الرد عليها هى قضية الجبر والاختيار وهى قضية ليست فحسب، ما يمكن أن يتوهم المرء، نظرية أو ميتافيزيقية بحتة إذ أنها ترتبط بهذه الاتهامات التى توجه عادة إلى البلاد الشرقية من إيمان بالقضاء والقدر وبالرضوخ لواقع الظلم والاستبداد، أى أن مثار الخلاف هو كيف تفسر حالة التدهور التى وصلت إليها البلاد الإسلامية، وهو مايحاول **هانوتو** رده تعسفا إلى جوهر العقيدة الإسلامية اعتقادا منه بأن «ربانية المسيح» تقرب الإنسان من الإله وتبث فيه روح «الجلاد والعمل»، وهى الروح التى ورثتها المسيحية - كما يقول - عن الآرية «بلاواسطة»، بينما يقلل الإسلام، فى نظره، من شأن الإنسان و «يرفع الإله عنه فى علاء لانهاية له» . [11] وهذه أفكار يرى فيها **محمد عبده** بحق «خلطا» كثيرا، فالإسلام لم يأمر بالجبر وإنما حث الإنسان على السعى والعمل وأثبت - كما يقول «الكسب والاختيار فى نحو أربع وستين آية» [12] وإذا كانت هناك طائفة تعرف بالجبرية فى التاريخ الإسلامى فهى لم تمكث طويلا، و«غلب على المسلمين مذهب التوسط بين الجبر والاختيار» [13] وهو اختيار قبل به معظم رجال الدين المعتدلين من المسيحيين أيضا مثل **«بوسويه»** (١٦٢٧ - ١٧٠٤) الخطيب والواعظ المشهور، الذى يذكره **محمد عبده**، وحتى أتباع القديس **«توما الاكوينى»** الذى يظن به **محمد عبده** عكس ذلك [14] ذلك لأنه الاختيار الأنسب بالنسبة للعقلية الدينية المعتدلة. ومع ذلك لاينكر **محمد عبده** انتشار روح الكسل والتواكل بين المسلمين بآخرة، ولكن ذلك مرده، فى رأيه، إلى فساد بعض المتصوفة ومابثوه من أوهام وساوس وعقائد فاسدة معظمها - كما يقول ساخرا - من أصل آرى أى هندى وفارسى، وهى عقائد قد ذاعت وانتشرت بين المسلمين «بفشو الجهل بأصول دينهم» [15] .

إلا أن القضية الجوهرية التى يريد أن يثيرها **هانوتو** ليست فى الواقع مسألة «مقارنة الأديان» ولا المفاضلة بينها وقد يكون اندفع إلى ذلك عن طريق التبرير وتأثير الكتابات النظرية والفيلولوجية التى ولع بها متفلسفو النصف الثانى من القرن التاسع عشر على شاكلة «ارنست رينان» (١٨٢٣ - ١٨٩٢) ورغبة منه، وهو الرجل السياسى المحنك، فى ارضاء جمهرة المسيحيين الذين يخاطبهم ويرغب فى كسب ودهم ولقد حاول **محمد عبده** مجاراته فى ذلك فاجتهد فى تفسير قضية التوحيد والتنزيل وتبيان تاريخ تطور العقائد الدينية من الوثنية إلى تأكيد مبدأ الوحدانية وتنزيه الألوهية عن التشبيه والارتفاع بها عن عالم الشرك والارتباط الحسى بموجودات الطبيعة. ولعل أجمل مافى حديثه من التهذيب الحضارى والبعد عن المهاترات، التى تكثر فى أيامنا هذه، مقالته : **«إنى أرفع أدبا من أن أطعن فى عقائد المسيحية فى جريدة، وقد أمرت أن أجادل بالتى هى أحسن »** [16] أقول : إن القضية الجوهرية، التى كانت تؤرق **هانوتو** كرجل سياسى هى قضية الربط العضوى الذى أقامه «الإسلام تاريخيا بين الدين والمجتمع تحت المسمى المشهور الإسلام دين ودولة» وذلك بقدر ماكان هذا التلاحم بين الدين والدولة يشكل عقبة كأداء أمام حكم المستعمرين الأجانب ومحاولتهم السيطرة على مقاليد البلاد الإسلامية. وليس من شك فى أن معالجة أى قضية لايمكن أن تتم على أساس من إطلاق الأحكام وإنما فى ضوء السياق التاريخى الذى تطرح فيه. على هذا النحو نرى كيف يستخدم **هانوتو** الحكمة المسيحية القائلة بإعطاء **«ماللقيصر لقيصر ومالله لله»** بطريقة مضللة، وكيف يستخدم مثال الكاردينال **ريشيليو** كرجل دين يؤيد السلطة المدنية كنظام للحكم بدلا من الاعتماد على السلطة الدينية بطريقة مراوغة، لأنه ليست هناك أية علاقة بين لقب الكاردينال ووظيفة رجل السياسة أو الوزير الذى يدير دفة الحكم وهو

ليس الكاردينال الوحيد الذى أسندت إليه رئاسة الوزارة فى فرنسا إبان العهد الملكى الفرنسى البائد (١٧) .

ولعل المراوغة تبرز أكثر فى محاولة ربط هانوتو بين العقيدة الإسلامية كعقيدة، وليس بين سياسة استخدام الدين الذى يعد استخداما ايديلوجيا بحتا، وبين تخلف الشعوب الإسلامية. من ثم نراه يقول : «**إن إله الجميع واحد، ولايمكن ان يكون اكثر انعطافا على الأوربى منه على الأمريكى، فالشرقى بل ان الشرقيين عموما، اكثر تمسكا بعقائدهم من الغربيين، وقد علمنا ان اوروبا فاقت شرقكم بمراحل، ونرى اليوم امريكاتزاحم اوربا وكثيرا فاقتها فى اختراعاتها وفنونها، ولم يكن ذلك لأن الله سبحانه وتعالى اميل إلى الأمريكى منه إلى الأوربى او الشرقى، ولكن لأن الأخير (مستميت) والأول حى، هذا يشتغل مجتهدا، وكلما زادت ارباحه زاد نشاطا وإقداما، وذلك يقضى حياته بين القنوط ـ واليأس مستسلما، ولهذا تقدم الأوربى وتأخر الشرقى وضيق اوربا باهلها ودفعها إلى الاستعمار فى كل صوب، فصادف ابناؤها ارضا واسعة وشعوبا لاحراك بها، فقضوا على الأعمال السياسية والاقتصادية فيها ..**» (١٨).نقطة المغالطة الكبرى تقر هنا فى الربط بين الدين والتخلف، وهى نقطة تقوم على كثير من الخلط التاريخى الذى يروج له بعض المتحزبين أو الذين يرون الأمور من زاوية واحدة أو بالأحرى الذين لايقيمون وزنا للطابع الجدلى والمركب لحركة التاريخ، ذلك أن رجال الدين هم الذين بَنَوْا، فى الواقع أوربا فى العصور الوسطى وهم الذين حفظوا بها تراث الاقدمين من يونان و لاتين ونقلوا جزءا كبيرا من التراث العربى إلى اللاتينية وإن كانت هناك بعض الخلافات التى نشبت بين المؤسسة الكنسية أى من منظور سلطوى وسياسى بحت، وبين بعض العلماء من أمثال «جاليليو» و «جيوردانو برونو»، فإن ذلك امر عارض ولا يمنع من كون «جاليليو» و«ديكارت» و «نيوتن» و «ليبنتز» و «كانط» وكل بناة النهضة الفكرية والعلمية الحديثة رجالا مؤمنين وأكبر اثرا من صغار الفلاسفة على شاكلة «لوك» وحتى «هيوم» ناهيك عن اصحاب «الأصوات العالية» من امثال «فولتير» أو «ديدرو» وليس معنى ذلك أننا ننكر دور هؤلاء الفلاسفة وإنما نريد أن نبرز خطورة النظرة التجزيئية أو الرؤية الأيديولوجية التبسيطية للتاريخ سواء أكانت من جانبنا أو من جانب «الآخر».

إن الخلاف الذى نشب بين الحركة «العلمانية» والسلطة الكنسية فى فرنسا بدأ فى الواقع وبصورة ضمنية تقريبا، مع اندلاع ثورة ١٧٨٩، وبوجه خاص فى الفترة التى احتدم فيها الصراع بين اليعاقبة ودعاة الجمهورية (نواة الحركة اليسارية فيما بعد) وبين الاكليروس (وكان يتربع على قمته رجال من طبقة كبار النبلاء) الذى ربط مصيره تقليديا، اى منذ حكم الامبراطور «شارلمان» (٧٢٤ ـ ٨١٤م) بالنظام الملكى. واستمر الخلاف بين المؤسسة الكنسية وبين «نابليون» الأول الذى استمر فى عدائه لها إلى أن عقد مع البابا «بى السابع» اتفاق «الكونكوردا» (١٨٠١) وهو اتفاق يكرس، فى الواقع، نفس المكاسب المدنية التى حققها من قبل لويس الرابع عشر (١٦٣٨ ـ ١٧١٥) فى صراعه مع البابوية ومحاولته فك قبضتها عن عملية تعيين الأساقفة داخل فرنسا. إلا أن انهيار امبراطورية نابليون الأول وعودة النظام الملكى بين عامى ١٨١٤ و ١٨١٥ صاحبهما تسلط رهيب لرجال الدين على النظام ومراقبة شبه هيسترية على الشخصيات المسئولة أو الهامة من قبل ماسمى «بالمؤسسة» (La Congégation) السرية. ومن هنا ارتبطت حركة المناوءة الجمهورية والوطنية

بالعداء الشديد لدور الكنيسة المتعاضد مع النظم الاستبدادية، خاصة وأن المؤسسات الدينية كانت تهيمن على المعاهد التعليمية، وبوجه أكثر استفحالا منذ قانونى «جيزو» و «فالو» (Falloux) لعام ١٨٥٠ اللذين سمحا للجماعات الدينية وعلى رأسها «اخوان المدارس المسيحية»، «الفرير» بالسيطرة على التعليم فى نصف المدارس الحكومية تقريبا.

ولقد ازدادت كراهية الجمهوريين للمنظمة الكنسية الفرنسية لتضافرها مع النظام الامبراطورى الاستبدادى الذى فرضه «نابليون الثالث» (١٨٥٢ ـ ١٨٧٠) وخاصة فى فترة صعود المد الثورى الاشتراكى بعد عام ١٨٦٠ وتفاقم الآثار السلبية الناجمة عن اندحار الحملة الفرنسية على المكسيك (١٨٦٢ ـ ١٨٦٧) لدرجة أن الثائر «جامبتا» كان يردد شعاره المعبر «العدو هو الاكليروس». لذلك حينما قامت الجمهورية الثالثة عام ١٨٧١، بعد هزيمة جيوش الامبراطور الفرنسى على أيدى البروسيين واحتلالهم باريس وبعد قمع حركة «كومونة» باريس الثورية الاشتراكية (١٨٧٠) حاول الجمهوريون تثبيت النظام الجمهورى وتدعيمه بكل الوسائل التشريعية الممكنة.

واهم هذه التشريعات هى قرارات «جول فيرى» لعام ١٨٨١ بشأن تنظيم الحريات العامة، وعلى رأسها حرية الصحافة وحرية التجمع النقابى باستثناء تجمعات المؤسسات الدينية المناهضة للجمهورية. ويعد «جول فيرى» فى الواقع أول مفجر لقضية « العلمانية» (Laicité) بمعناها الدقيق فى العصر الحديث، وذلك حينما أثار قضية التعليم الأولى الإلزامى وضرورة نشر التعليم الحكومى المدنى على حساب التعليم الخاص الذى كان يخضع لهيمنة المنظمات الدينية، وانتهى الأمر به إلى إلغاء قانونى « جيزو» و «فالو» كما استطاع «فيرى» أن يفك قبضة رجال الدين عن التعليم الخاص المتوسط وبوجه خاص جماعة «اليسوعيين».

واشتدت حدة صراع الدولة ضد الجماعات الدينية اثر تفجر ازمة «دريفوس» (١٨٩٩) ومجئ حكومة الراديكاليين مع «فالديك روسو» الذى حاول مطاردة كل من حاول، تحت غطاء هذه القضية العمل على تقويض دعائم النظام الجمهورى. ولقد حاول، على هذا الأساس محاكمة رؤساء التحالف المعادى للسامية ومن بينهم رئيس جماعة «صعود العذراء إلى السماء» (Assomptionnistes) وانتهت السياسة المتشددة لخلفه «اميل كومب» ليس فحسب بإثارة أحداث العنف فى كثير من المناطق البالغة التدين وانما كذلك إلى الصدام مع البابا المحافظ «بى التاسع» وذلك إلى أن قدم «أوستيدبريان» على سبيل التهدئة. قانونا بفصل السلطة المدنية عن السلطة الدينية فى ٩ ديسمبر ١٩٠٥، وهو القانون الذى يعد ركيزة مبدأ العلمانية (Laicité) الذى يقوم عليه النظام الجمهورى الفرنسى، إلا أن هذا الاتجاه نحو «علمنة» النظام التعليمى أى بسط هيمنة الدولة المدنية عليه بغية تنشئة الشباب على أسس قومية ووطنية، وارتباطه الوثيق بتطور الحركة الراديكالية المعبرة سياسيا عن طموحات الطبقات الوسطى من مثقفين يساريين وصغار التجار وطبقة الصناع لايمنع من كونه مواكبا لانتشار مبادئ العقلانية فى أوروبا وفى فرنسا بطريقة أكثر حدة ابتداء من أواخر القرن التاسع عشر وذيوع نمط التفكير العلمى والوضعى الذى روّج له «أوجست كونت» وتآلفت فيه بعض أفكار عصر التنوير من القرن الثامن عشر مع بعض مفاهيم الداروينية والتطورية [١٩].

وإذا كانت الحركة العلمانية فى فرنسا بهذه الخصوصية، كما نرى فإن الربط بينها وبين تطور الشرق الإسلامى وتقدمه

امر بالغ التعسف، إذ أن الهدف الأساسى لهانوتو ولسياسة معظم الدول الغربية الاستعمارية، ولفرنسا بوجه خاص التى كانت تعنى عناية واضحة بربط استعمارها للبلدان بمحاولة تغريبها هو سلخها عن جذورها التاريخية والثقافية، كما حدث فى الجزائر، كما اننا نلاحظ كما لاحظ محمد عبده نفسه، استخدام أوربا نفسها للدين من خلال البعثات التبشيرية والإرساليات والجمعيات الدينية «فى إعداد الشعوب إلى قبول سلطانها عند سنوح الفرص لسوقه إليها وتهيئة نفوس الامم لاحتمال ماينقض به ذلك السلطان متى اظلهم، وفى فتح المغالق التى لايستطيع السلاح وحده أن يفتحها ....» (٢٠) .

وليس من شك فى ان الربط الذى يقيمه الشيخ محمد عبده بين الدين الإسلامى والمجتمع المدنى لايتجاوز - كما يقول اليازجى : «سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر» حتى وإن كان يقوم ضمنا على رؤية توحيدية للكون (٢١) . بمعنى آخر أن هذا الربط لا يقوم قط على فرض سلطة دينية مباشرة على نظم الحكم وإنما يتأسس ببث نوع من الرقابة الأدبية والروحية، شديدة الصلة بما نسميه حاليا الوعى السياسى أو الوطنى على أجهزة الدولة التنفيذية وعلى مدى التزامها بتحقيق السياسة العامة التى ارتضاها الشعب حين قبل عن طريق الانتخاب واختيار المؤسسات التشريعية الممثلة له، أن يوكل إليها مهام تنفيذها فالإسلام - كما يقول محمد عبده - لم يظهر «روحيا مجردا ولاجسدانيا جامدا، بل إنسانيا وسطا بين ذلك آخذا من كل القبيلين بنصيب، فتوفر له من ملاءمة الفطرة البشرية مالم يتوفر لغيره، ولذلك سمى نفسه دين الفطرة، وعرف له ذلك خصومه اليوم وعدوه المدرسة الأولى التى يرقى فيه البرابرة على سلم المدنية، ثم لم يكن من أصوله «أن يدع مالقيصر لقيصر» بل كان من شانه ان يحاسب قيصر على ماله وياخذ على يده فى عمله» (٢٢) .

ولعل هذا الفهم المرن لطبيعة العلاقة بين السلطة الدينية والسلطة المدنية فى الإسلام هو الذى يدفع الشيخ محمد عبده إلى التسليم بمقولة «هانوتو» بان تقدم الدول الأوربية ما قام إلا بعد الفصل بين السلطتين، وذلك بقدر ما يرى أن أسوأ صورة لهذه العلاقة قد تجسدت فى سياسة البابوية التقليدية التى حاولت دوما الجمع بين السلطتين الدينية والمدنية والتدخل فى الشئون الداخلية للبلدان الأوربية وهو ماجر عليها ويلات الحروب كما جر على إيطاليا ويلات التمزق والتعرض للغزو والاحتلال من جاراتها الساعية إلى التوسع كفرنسا والنمسا. بيد أن الجمع بين السلطتين لم يعرفه الإسلام قط بهذه الطريقة، فالخليفة او الحاكم ليس له إلا سلطة تدبير السياسة الداخلية والخارجية، كما يقول، ولا علاقة له بالسلطة القضائية أو التشريعية. ويضرب محمد عبده أمثلة عديدة على هذه «السماحة» أو «المرونة» فيشير إلى وجود قوانين مدنية فى قلب الدولة العثمانية وإلى اشتراك المسيحيين كاعضاء فى محاكمها خاصة حينما تخص المنازعات الملل الأخرى التى ترعاها ويشير كذلك إلى المحاكم الأهلية والمختلطة فى مصر. ومع ذلك فإن السلطة المدنية فى هذه الحالات الكثيرة، كما يقول محمد عبده: «لم يظهر نفعها فى صلاح حال المسلمين بل كان الامر معكوسا فإن امراءنا السابقين لو اعتبروا انفسهم امراء الدين لما استطاعوا المجاهرة بمخالفته فى ارتكاب المظالم والمغالاة فى وضع المغارم والمبالغة فى التبذير الذى جر الويل على بلاد المسلمين واعدمها اعز شئ كان لديها وهو الاستقلال» (٢٣) .

إن التقدم كما يفهمه إذن محمد عبده ليس ملازما بالضرورة لعملية الفصل بين السلطة الدينية والسلطة المدنية وإن كان هذا الفصل قد نجح «تاريخيا» في أوربا وكان عاملا دافعا في تقدمها الذاتي. غير أن هذا الفصل نفسه لايعتد به حينما تلعب الدول الأوربية نفسها، وعلى رأسها فرنسا، دور الحامي للأقليات الدينية والعرقية في الشرق وهي في الواقع، كما أبرز ذلك الكاتب اللبناني المتميز «جورج قورم» (٢٤) ، لم تنقل إليه فحسب مفاهيمها عن الدولة المدنية الحديثة التي يعد النموذج الميكافيللي أسوأ صورة لها (وهو النموذج الذي طبقه محمد علي بالسليقة) وإنما كذلك مشاكلها الدينية والعرقية التي تخلصت منها خلال القرن التاسع عشر وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية على حساب الدول العربية وذلك بدءاً من زرع بذور الفتنة الطائفية إلى إقامة الدولة الصهيونية على أرض فلسطين.

ذلك أن نشأة الدولة الحديثة في أوربا كانت نتيجة لتطور حتمي بطئ ومحصلة لصراعات تاريخية مريرة تم حسم الصراع فيها لصالح الطبقات البرجوازية التي استطاعت أن تفيد من جهة، من النمو الهائل لحركة التبادل التجاري وتدفق المعادن النفيسة من العالم الجديد، ومن جهة أخرى من تحالفها الاستراتيجي مع السلطة الملكية المستبدة في صراعهما المشترك ضد طبقات الإقطاع. ومن ثم كان من الطبيعي أن تنهار التركيبة الإقطاعية - المسيحية السائدة في العصور الوسطى لتحل محلها دولة «مدنية» في سياساتها الواقعية، وإن لم تتخل عن استخدام الدين كوظيفة ملائمة لتحقيق أغراضها خاصة في الهيمنة على الطبقات الشعبية، التي كانت تُعد بما تقدمه من ضرائب وبما توفره من أيد عاملة رخيصة تم استخدامها عن طريق السخرة في بناء الهياكل الأساسية للدولة من طرقات وكبار، الموردَ الأساسي للخزانة العامة والانفاق على القصور الملكية وعلى الحروب الخارجية. ويبدو تغير وظيفة الدين المسيحي واضحا في فرنسا بعد نجاح الملك «لويس الرابع عشر» في وضع حد للجدل اللاهوتي العقيم الذين ساد النصف الأول من عصره بين «اليسوعيين» دعاة حرية الإرادة وبين «الجانسينست» (Jansénites) الذي يشبهون فرقة «الجبرية» في تاريخنا الإسلامي، **وهو الأمر الذي نقل الدين من مستوى الجدل الميتافيزيقي المواكب للرؤية السكونية المطلقة إلى الكون إلى مستوى «الوظيفة الاجتماعية» التي تتوافق مع الرؤية الحديثة أو العصرية خاصة في مجتمعات بدات تعرف قوانين النماء وضرورات** التقدم المادي عن طريق تراكم رأس المال ولا يعتد في هذا الشأن بالدور الباهت الذي لعبه الجدل الديني بأخرة في عصر التنوير أو في عصر انتشار العلم وماواكبه من عقلية وضعية، ذلك لأن مناقشة القضايا الميتافيزقية أو اللاهوتية لم تعد تهم عامة المثقفين وانحسرت على الأغلب، في مجال التخصص الفلسفي أو اللاهوتي.

يمكن القول إذن بأن محمد عبده ليس مناقضا لنفسه حينما ينادي بإصلاح المجتمع والإفادة من التقدم الغربي الحديث، وحينما لايقبل في الوقت نفسه مبدأ الربط بين مبدأ الفصل بين السلطتين المدنية والدينية، ذلك أن وظيفة الدين الإسلامي، إذ أحُسن فهمها، لاتتطابق تاريخيا مع وظيفة الدين المسيحي في الغرب. فالإسلام في الواقع - وهذه حقيقة يسلم بها الغربي قبل الشرقي - لم يعرف الاضطهاد الديني ولا العرقي إبان تاريخه الطويل وإن أثيرت فيه بعض الفتن الطائفية بأخرة فهي لم تُثرْ إلا في ظل التدخل الغربي أو الاحتلال الأجنبي وإسقاطا، كما قلنا لمشاكله الداخلية على الدول العربية والإسلامية. ولم يتنكب محمد عبده الجادة

حين قال : «فأما المصريون فلا شئ عندهم يدل على عدم الثقة بالأوربيين وبالمسيحيين العثمانيين، فإنهم يشاركون فى العمل مواطنيهم من الأقباط فى جميع مصالح الحكومة، ماعدا المحاكم الشرعية الخاصة بالمسلمين، وهم معهم على غاية الوفاق خصوصا أهل الإخلاص وسلامة النية منهم، ولكل من الفريقين أصدقاء وأحبة من الفريق الآخر ثم شأنهم هو ذلك الشأن مع سائر الطوائف المسيحية إلا من ظهر منهم بالتعصب البارد للدين وأذاهم فى دينهم أو فى منافعهم الخاصة بهم لا لشئ سوى التعصب الأعمى ..» (٢٥) .

ولايكتفى محمد عبده بضرب هذا المثل للتعاون بين المسلمين والمسيحيين فيشير إلى إرسال كثير من وجهاء المصريين - وهى عادة جد منتشرة فى أيامنا هذه - أولادهم إلى المدارس الأجنبية بالرغم مما يقدم عليه بعض الأوربيين والأمريكيين من تحريض شباب هذه المدارس على المروق من دينهم والهجرة إلى بلادهم، كما يشير إلى استخدام المسيحيين فى إدارة الدولة ومحاكمها وحصولهم على الرتب والنياشين والامتيازات والمنافع ربما أكثر مما يناله المسلمون أنفسهم. ومن ثم فالقضية ليست تعصبا أو انعدام ثقة وإنما هى قضية صراع بين الدول. والدليل على ذلك - كما يقول محمد عبده : « أن سياسة الدولة العثمانية مع الدول الأوربية ليست بسياسة دينية ولم تكن قط دينية من يوم نشأتها إلى اليوم وإنما كانت فى سابق الأيام دولة فتح وغلبة، وفى أخرياتها دولة سياسة ومدافعة ولا دخل للدين فى شئ من معاملاتها مع الأمم الأوربية» (٢٦) .

محمد عبده مدرك إذن تماما للفرق بين الدين فى جوهره وبين قضية استخدامه وتوظيفه أيديولوجيا وسياسيا، ولعل حاجتنا حاليا إلى عقلية مستنيرة، مثل عقلية محمد عبده ماسة وملحة، فهى عقلية متفتحة تقبل الحوار والاختلاف، وتدرك أن حركة التاريخ هى محصلة علاقات القوة، وأنه ليس بالأمنيات وحدها ولا بالتعصب الأعمى أو ترديد العبارات المتشنجة تستطيع الأمة المصرية أو الإسلامية تغيير واقعها المتدنى واللحاق بركب التمدن والتحضر. إنك لتذهل حقا حينما تتابع تفسير محمد عبده لأصول الإسلام، فهو لايكف عن تأكيد دور «العقل لتحصيل الإيمان» بل ويذهب إلى حد «تقديم العقل على ظاهر الشرع عند التعارض» كما أنه يؤكد فى الأصل الثالث مبدأ «البعد عن التكفير» والتكفير هو آفة زمننا وسلاح التخلف الفكرى الذى يلوذ بالدعوة إلى العنف - وهو سلوك رد الفعل والانفعال - بدلا من مقارعة الحجة بالحجة واللجوء إلى الإقناع والحوار الديمقراطى. وينفى محمد عبده أن يكون عند المسلمين نظام «ثيوقراطى» على الطريقة الغربية، وهو النظام الفاسد الذى أدى إلى ضرورة فصل السلطة الدينية عن السلطة المدنية فى أوربا . أما فى الإسلام، كما يقول الشيخ، فليس هناك : «سلطة دينية سوى سلطة الموعظة الحسنة والدعوة إلى الخير والتنفير من الشر وهى سلطة خولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم، كما خولها لا علاهم يتناول بها من أدناهم» (٢٧) . أى بعبارة أخرى، الدعوة إلى ما نسميه حاليا النظام الديمقراطى الذى يكفل لجميع أفراد الأمة على اختلاف معتقداتهم ومذاهبهم حقوقهم الدستورية والوطنية كاملة.

الهوامش

(١) انظر دراسة بيتر جران : الجذور الإسلامية للرأسمالية - مصر ١٧٦٠ - ١٨٤٠ . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٣ (ترجمة).

(٢) يذهب غالى شكرى إلى درجة وصف جمال الدين الافغانى بالإلحاد والمادية، ثم بالرجعية، وهى احكام لاتتسم بالترابط والاتساق. انظر د./ غالى شكرى: النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ص ١٦٦ - ١٦٨ .

(٣) نعتمد على نسخة كتاب سينا (١) السياسى : الشيخ محمد عبده «الإسلام دين العلم والمدنية» مع دراسة للدكتور عاطف العراقى. سينا للنشر، ١٩٨٧ .

يقول الدكتور عاطف العراقى بصدد تجديد محمد عبده للفكر العربى والإسلامى «إن النظرة التجديدية لاتقوم على رفض التراث جملة وتفصيلا، ولا تقوم ايضا على الوقوف عند التراث كما هو دون بذل أية محاولة لتأويله وتطويره، بل أن النظرة التجديدية تعد معبرة عن الثورة من داخل التراث نفسه، إنها إعادة وبناء التراث وبحيث يكون متفقا مع العصر الذى نعيش فيه» ص ١١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ص ٤٩ - ٥٠ من فصل «الدين والمتدينون - الدين وضع إلهى»..

(٥) «محمد عبده والسلطة الوطنية الحديثة فى مصر» للدكتور حليم اليازجى فى كتاب : المعرفة والسلطة - مساهمات نظرية وتطبيقية. معهد الانماء العربى، بيروت، ١٩٨٩، ص ٣١ .

(٦) بعد أن يعرف الشيخ محمد عبده الديانة الإسلامية بأنها تقوم على «طلب الغلبة والشوكة» والمسيحية على «المسالمة وترك أموال السلاطين للسلاطين» يأخذ فى التساؤل والتعجب من العلاقة المعكوسة الموجودة بين ماتدعو إليه الديانة المسيحية وحال أهلها (يقصد الغربيين) من طلب الغلبة والهيمنة والتفنن فى الاختراعات الحربية وبين ماتراه جوهر الإسلام (القوة) وبين ما آل إليه حال المسلمين من ضعف وتدهور .. ثم يستنبط من ذلك أن أسباب تدهور المسلمين هى انتشار البدع والبعد عن الأصل وانتشار فكرة الجبر وتأثير الزنادقة فى القرنين الثالث والرابع الهجريين والأحاديث المكذوبة التى عملت على تثبيط الهمم. انظر «الإسلام دين العلم والمدنية» النسخة المذكورة ص ٥١ - ٥٤ .

(٧) مذكرات الأمام محمد عبده - سيرة ذاتية . (عرض وتحقيق وتعليق طاهر الطناحى) كتاب الهلال القاهرة ١٩٩٣ ص - ٢٥ .

(٨) المرجع نفسه، ص ٢٤ .

(٩) توماش ماستناك: الاسلام وخلق الهوية الأوربية. (ترجمة بشير السباعى) دار النيل، الاسكندرية ١٩٩٥ ص ٨ - ١١ .

(١٠) محمد عبده، الإسلام دين العلم والمدنية، ص ٨٥ .

(١١) المرجع نفسه،'ص ٦٢ .

(١٢) المرجع نفسه، ص ٨٩

(١٣) المرجع نفسه، ص ٩٠ .

(١٤) على العكس من ذلك لقد اتهم «توما الاقوينى» بالتاثير بالرشدية والارسطية على حساب جوهر الدين المسيحى، وكان جُل هم القديس «توما» هو إقامة نوع من التوازن بين العقل والإيمان والدين والفلسفة بل ويذهب «اتيين جيلسون» أنه كان يعطى الأفضلية، فى حالة الاختيار، للفهم

على الإيمان. انظر ص ٥٢٥ من كتاب «جيلسون» عن فلسفة العصور الوسطى:

Etienne Gilson, La Philosophie au Moyen Age Payot, 1962, pp. 525 -549

(١٥) محمد عبده ، الإسلام دين العلم والمدنية ص ٩٠ .

(١٦) المرجع نفسه ص ٩٥ .

(١٧) بالرغم من أن الكاردينال «ريشليو» رجل دين وشغل منصب أسقف منطقة «لوسون» عام ١٦٠٦ ، إلا أنه حينما رأس المجلس الملكى عام ١٦٤٢ لم يكن ليحل قضايا الكنيسة وإنما كرجل سياسة استطاع أن يقضى على تمرد كبار النبلاء وأن يسترد منطقة «لاروشيل» المحصنة من أيدى الحزب البروتستانتى لما يمثله من خطر على «لويس الثالث عشر». ولقد تلاه فى حكم المجلس الكاردينال «مازاران» الايطالى الأصل. ومن أشهر الوزراء - الكاردنالات فى القرن الثامن عشر «ديبوا» و «فلورى» هذا بالاضافة إلى وزير المالية «تبرية» وهو أيضا من رجال الدين.

(١٨) محمد عبده، الإسلام دين العلم والمدنية، ص ٧٧

(١٩) Histoire de France (Les Temps Nouveaux de 1852 a nos Jour), Sous la direction de George Duby - Larousse, 1989, pp. 154 - 158, 170 - 173 .

(٢٠) محمد عبده، الإسلام دين العلم والمدنية ص ١٠١ .

(٢١) د./ حليم اليازجى، المرجع المذكور ص ٣٩ .

(٢٢) محمد عبده، المرجع المذكور ص ١٠٢ .

(٢٣) محمد عبده المرجع المذكور، ص ١١٠ .

(٢٤) هذه هى الفكرة الأساسية التى يناقشها الاقتصادى وعالم الاجتماع اللبنانى «جورج قورم» فى كتابه :

Georges Corm, **L, Europe et L, Orient.** Paris, Ed. La Déc ouvert, 1989.

(٢٥) محمد عبده، المرجع المذكور، ص ١١١ .

(٢٦) محمد عبده، المرجع المذكور ص ١١٣ .

(٢٧) محمد عبده، المرجع المذكور، ص ١٢٣ .

حسن طلب

لغة الدين ... ولغة الأخلاق

يكاد يتفق أهل النظر من الاتّجاهات كافة على أننا نعيش أزمة روحية ملموسة؛ فآثارها ظاهرة فى سلوكنا الشخصى والعام، وأعراضها ماثلة فى شتى مظاهر حياتنا؛ ولكن أهل النظر هؤلاء يختلفون اختلافا بينا حين يبحثون علل هذه الأزمة الروحية وأسبابها القريبة والبعيدة، كما يختلفون فى تشخيصها، فمنهم من يرى أنها أزمة قيم لا نستطيع أن نبحثها إلا على أرض الأخلاق وما يتصل بها من علوم إنسانية، ومن خلال مناهج علمية تحلل الظواهر لتقف على أسبابها فى الواقع حتى تستطيع أن تقترح الحلول، غير أن هناك - فى المقابل - من يرى أن الأخلاق تعود فى النهاية إلى مصدر إلهى، وفى هذه الحالة يستحيل أن يكون هناك حل إلا على أرض الدين.

ولعل هذا الرأى الأخير هو الذى اخذ يشيع فى العقدين الأخيرين حتى بين أوساط المتعلمين أنفسهم، فأصبحنا نرى فى خطابنا اليومى خلطًا شنيعا بين لغة الدين من جهة، ولغة كل من العلم والأخلاق والفن من جهة أخرى.

ولا شك فى أننا الآن أحوج ما نكون إلى حصر كل لغة من هذه اللغات فى مجالها، إذا أردنا أن ننجو من هذا التخليط الذى اضطربت فيه المعايير وشاهت الرؤى وتطرف السلوك؛ وإذا كانت لغة الأخلاق قد قطعت الآن شوطا بعيدا فى اتجاه التحرر من اللغة المعيارية المثالية؛ فإننا لا يجب أن نعود القهقرى لكى نخلط بين الحرام والحلال من جهة، والشر والخير من جهة أخرى، ويجب أن ننتبه إلى أن قيمة القداسة التى تنتمى إلى المجال الدينى، لا يجب أن تتوحد بقيمة الخير التى تنتمى إلى مجال السلوك الإنسانى، إلا إذا أردنا أن نخلط بين ماهو إلهى وما هو إنسانى.

وليس فى الدعوة إلى هذا الفصل بين القيمتين أى إقلال لأى منهما، فقيمة (القداسة) قيمة مركزية فى حياتنا لأنها تلبى حاجة أساسية فى حياتنا الروحية، وقيمة (الخير) قيمة مركزية كذلك، لأنها تنظم سلوكنا إزاء الآخرين وتحكمه، على النحو الذى تحكم به قيمة القداسة علاقتنا بالله.

ولعل التفرقة بين القيمتين لا تكتمل إلا إذا فحصنا اللغة الخاصة بكل منهما، لكى نكتشف فى النهاية أن اللغة الدينية لا سبيل إلى تحققها إلى من خلال الرموز، بينما تقوم اللغة فى الأخلاق على دعائم من الواقع الإنسانى المتغير، فإذا صح أن تكون قيمة القداسة قيمة مطلقة، فإنه يصح أيضا أن تكون القيم الخلقية نسبية تخضع لاختلاف العادات باختلاف المكان والزمان، ويصدق ذلك، على الأبعاد الحسية والانفعالية فى التجربة الدينية، وهذا هو ما سنحاول توضيحه فى الصفحات التالية.

لغة الإحساس:

وقف المفكر الإنجليزى المعاصر «**جلبرت رايل** G.Ryle» عند مصطلح (الإحساس Feeling) وحلله ليستخلص دلالاته المختلفة، فوصل إلى حصر سبع دلالات لهذا المصطلح تبدأ من استخدامه الدارج فى الحياة اليومية ثم تتدرج إلى الاستعمال الخاص بالإدراك الحسى Perceptual حتى تصل إلى المستوى الخامس الذى تذوب فيه الفوارق بين العناصر الجسدية والعناصر الذهنية فى الإحساس، ثم نصل فى المستوى السادس إلى الإحساس بمعنى التخمين والحدس والاستنتاج كأن نستدل من لغة شخص ما وسلوكه على أنه مريض عقليا مثلا، أو كأن نحس بأن هناك تهافتا فى برهان أو حجة، أو أى شىء من هذا القبيل، وفى المستوى السابع والأخير الذى يزعم فيه «**رايل**» أنه خاص باللغة الإنجليزية وحدها يقترن الإحساس بالفعل ويعبر عن حالة من المفارقة تجسدها بعض الإحساسات التى تنتاب الإنسان فى مواقف الحياة المختلفة كأن يحس مثلا بأنه يريد أن يضحك فى جنازة . نخلص من ذلك إلى أن هناك جانبا حسيا لا خلاف حوله يدخل فى تكوين أية تجربة مهما كان نوعها، وإلى أن هذا الجانب الحسى لا يقترن بالضرورة بالمعنى المباشر لمصطلح الإحساس Sensation، وإلى أن عملية الإدراك الحسى بهذا المعنى العام أو الموسع تعتمد بين ما تعتمد على وسائط رمزية هى التى أسماها «**جوزيا رويس** J.Royce» نظائر التجربة Analogies التى تميز بين الجانب الذاتى والموضوعى فى عملية الإدراك. وعلى هذا النحو يمكن للإحساس أن يمتد ليشتمل على مدركات غير حسية مثلما يحدث فى تجربة الإحساس بالزمان والمكان بوصفهما مقولتين مطلقتين أو بوصفهما خبرات زمانية ومكانية جزئية أو خاصة.

وهنا لابد من وقفة نشير فيها إلى دور الفيلسوف «**إيمانويل كانط**» فى توسيع معنى التجربة ودفعها فى اتجاه الاشتمال على مضامين روحية وعقلية خاصة حينما أفسح مكانا لعالم ما وراء التجربة، أى عالم الأشياء فى ذاتها فأصبح من المشروع أن يتطلع البعض إلى تجربة هذا العالم؛ إلى تجربة ما وراء التجربة. وسنرى أن هذا البعض لم يكن يتكون فى معظمه إلا من أصحاب التجارب الدينية من جهة والفنانين من جهة أخرى، وما يقع بين هاتين الطائفتين أو على حدودهما

المشتركة من متصوفة يضعون رجلا على أرض الدين والأخرى على أرض الفن.

وهنا نصل إلى فهم للتجربة يضم بين دفتيه كل الاختلافات الجزئية بين هذه الأنواع من التجارب، ويوحدها تحت مفهوم عام عن التجربة الشاملة Com-prehensive كما شرحه **جونسون** A.H. Johnson بأنه المفهوم الذى يعى فيه الإنسان موقف الآخرين باعتبارهم داخلين معه فى هذه التجربة أو مشتركين معه فيها على اعتبار أن التجربة الشاملة ليست سوى مستوى واحد من مستويات التجربة وأنواعها عند **جونسون**.

إن لغة الإحساس فى التجربة أياً كان نوعها تتشكل عند **جونسون** من وحدات تشتمل على الرمز والعلاقة معاً، وما يهمنا هنا هو الجانب الخاص بلغة الرمز فى التجربة. ويفرق **جونسون** بين المعنى الأولى Primary Meaning والمعنى الترابطى Associated فيها، وهذا المعنى الأخير هو الذى ينشأ عند الانتقال من إدراك الأشياء الحسية مباشرة إلى إدراك العلاقات بينها والصور التى تثيرها، وبدون هذا الربط الرمزى Symbol's Linkage، يستحيل أن تنشأ العلاقة بين الموضوعات الحسية وصورها فى المخيلة فضلا عما تثيره فينا من انفعالات. وربما كان هذا الربط بين الإدراك الحسى والرموز، قريبا مما أشارت إليه **سوزان لانجر** عن المنطوقات الرمزية ودورها فى عملية الإدراك الحسى.

لغة الانفعال:

يحيلنا الجانب الانفعالى فى التجربة إلى خبرات المتصوفين وبعض الفنانين الذين يعتمدون فى إبداعاتهم على العناصر الإلهامية والمشاعر الفياضة، ولسنا الآن فى موضع يسمح لنا بالمقارنة بين هذين الاتجاهين والمفاضلة بينهما ولكننا معنيون أكثر بما يثيره الانفعال من تجارب روحية، وما يقترن به من تعبير رمزى.

ونستطيع فى التجارب الدينية التى تحركها بواعث عاطفية وانفعالات غامضة محمومة تصطرع فى النفس حتى تجد لها متنفسا، أن نلمح قلق الإبداع وصراع الانفعالات فى نفس الفنان لحظة الإبداع، ونحس بأن هناك صلة قوية تجمع بين العاطفتين الدينية والجمالية، وإن كنا نحسها دون أن نستطيع القبض عليها ووضعها على مائدة البحث.

وإذا ما تاملنا هذه التجارب العاطفية الروحية الكبيرة وجدنا أنها تتميز بمشاعر متضاربة غامضة لا تصلح اللغة العادية للتعبير عنها، ولذلك كانت لغة الرمز هى أنسب اللغات للتعبير عن هذه التجارب الروحية العميقة بشقيها الدينى والفنى. فعندما أحس مثلا «راما كرشنا R.Krishna» بفكرة تسيطر على ذهنه وتأخذ بمجامع قلبه مثل فكرة وحدة الأديان، فإنه لم يستطع أن يعبر عن هذه الفكرة ولا عن حماسته العاطفية البالغة لها إلا بقصة رمزية يروى فيها كيف التقى - بعد غيبة ظنه الناس فيها قد مات - بالإله كالى Kali وبعيسى المسيح وبوذا Budha ومحمد. ولسنا هنا بحيث نصدق هذه القصة، ولسنا أيضا بحيث نكذبها، فلم يرد «كرشنا» من ورائها إلا أن يتخذ من عيسى ومحمد وكالى، ومن لقائه بهم، نوعا من التصوير الرمزى يعبر عن الفكرة الجياشة التى امتلات بها روحه الا وهى فكرة وحدة الأديان. وفى تراث كرشنا كثير من هذا القصص الرمزى، كما أنه يتوقف مرارا، لا عند المشاعر الدينية فحسب، بل أيضا عند الرموز التى تجسدها، فمن كلماته الدالة فى هذا المقام

قوله: «إن احترامنا للشعور يجب ألا يقلل من احترامنا للرمز».

نحن إذن فى هذه التجارب العاطفية بالذات أمام طرفى علاقة: الذات بوصفها مصدر الانفعال وميدانه من جهة، والمقدس أو الغيبى أو المطلق بوصفه موضوع ذلك الانفعال والباعث عليه. وينشأ الرمز عند نقطة الالتقاء بين هذين الطرفين فى تجربة خاصة وحميمة، ونكاد نذهب إلى أقصى مدى فنقول: تجربة فردية.

وفى هذه التجربة الفردية الحميمة تكون هناك أشياء لا يمكن أن تنتقل إلينا إلا عن طريق الرمز، كما أن هناك أفكاراً أخرى لا نستطيع أن نستقبلها إلا بطريقة رمزية. ولهذا يوصف الرمز عند بعض الباحثين بأنه كيان شبه غيبى Quasi - Numinous فهو يلعب دورا كبيرا فى كل من الخبرة الدينية والخبرة الجمالية، مثلا فى تجربة تلقى الشعر وتذوق الأعمال الفنية والأدبية الأخرى، وهذا ما يضايق الفلاسفة التحليليين الذين لا يعترفون إلا بالنثر السهل المباشر والعبارات الواضحة الدلالة، ويتساءلون باستنكار إزاء أية لغة رمزية: لماذا لا نسمى المجرفة مجرفة؟

ويجيب على هذا التساؤل الفيلسوف الدينى «**بول تيليش**» فيردد على نفسه أولا تساؤل فلاسفة التحليل فى صيغة مناسبة: ما الذى يجعلنا نستعيض عن المرموز إليه بالرمز بدلا من اللجوء إليه مباشرة؟

ويجيب «**تيليش**»: هنا تأتى الوظيفة الأخرى للرمز - كان تيليش قد أشار إلى الوظيفة التمثيلية من قبل - وهى أنه يكشف مستويات أخرى من الواقع كانت ستظل خبيئة لولا الرمز، وكان من المستحيل بدونه إدراكها بأية طريقة أخرى، فكل رمز يكشف عن مستوى من الواقع بحيث أن أية لغة غير رمزية لا تكون ملائمة له. وهذا هو ما قصده فيلسوف دينى آخر هو «**برايس**» بقوله: إن ترجمة الرموز مستحيلة سواء فى الشعر والفن أو الأشكال الأخرى للتجربة الدينية. ويشرح «**تيليش**» وظيفة الرمز لا فى التجربة الدينية وحدها ولكن فى التجربة الجمالية أيضا، فيرى أننا كلما حاولنا الإيغال فى معنى الرمز ازداد وعينا بأن الفن هو الذى تكون وظيفته كشف مستويات الواقع، ففى الشعر وفى الفنون المرئية Visual Arts، وفى الموسيقى تتكشف مستويات الواقع بشكل لا يمكن أن تتكشف فيه بأية طريقة أخرى. وهذا هو الذى جعل «**تيليش**» لا يؤمن بتلخيص القصيدة فى أفكار واختصارها فى مضامين فلسفية، فهذا عنده مما لا يستطاع عمله، لأن اللغة الفلسفية أو العلمية لا تنقل Mediate الشىء، نفسه الذى يتم نقله بلغة شعرية حقيقة غير مشوبة بأية لغة أخرى.

هذه شهادة فيلسوف دين يجب ألا نجعلها تمضى بدون أن نتخذ منها دليلا دامغا على أن وحدة اللغة الرمزية فى كل من الدين والفن هى أمر ثابت ومعروف ولا يقول به معشر الشعراء فقط وغيرهم من الفنانين. فهؤلاء هم صفوة المتأملين فى قضايا الدين الفلسفية، ومن وجهة نظر الدين ذاتها، يعترفون بوحدة لغة الدين والفن. ووحدة اللغة هنا ليست سوى أمارة على وحدة المضمون العاطفى فى التجربتين الدينية والجمالية.

هناك إذن وظيفتان للرموز فى التجربة الدينية؛ الوظيفة الأولى هى الوظيفة التمثيلية Representative التى يمثل الرمز فيها شيئاً ما غيره على رأى «**تيليش**»

وفى هذا الاستعمال يكون هناك طرفان واضحان رمز ومرموز إليه. غير أن المرموز إليه لا يكون واضحا دائما وخاصة عندما يكون ملتبسا بخليط من العواطف والمشاعر التى تتراجع أمامها الأفكار وبمعنى أصح تذوب فيها وتنحل فيصبح تحديدها والكشف عنها أمرا فوق حدود الوظيفة التمثيلية للرمز.

فى حالة كهذه ننتقل إلى مستوى اخر من الكثافة الرمزية هو المستوى الذى ربطه «**تيليش**» بوظيفة كشف مستويات الواقع العميقة وناط بها الرموز فى الشعر والفنون المرئية والموسيقى. وهو يضيف إلى ذلك أن كشف مستويات الواقع عن طريق الرمز يقتضى أن تتكشف أيضا مستويات الروح أو مستويات حياتنا الباطنية Interior، فوظيفة الكشف التى يقوم بها الرمز، هى وظيفة ذات شقين يتمثل أحدهما فى كشف الواقع فى مستوياته العميقة، والشق الثانى فى كشف الروح فى مستوياتها الخاصة. ولهذا أصبح من المستحيل عند «**تيليش**» استبدال الرموز برموز غيرها، فكل رمز له وظيفة خاصة هى تلك الوظيفة بالذات ولا يسد فيها أى رمز اقل مواءمة أو أكثر.

ومعنى ذلك أن الوظيفة الكشفية للرمز تقيم وحدة لا سبيل إلى فصم عراها بين الرمز والمرموز إليه، بحيث يصح أن نقول إن العلاقة بين الاثنين تصبح علاقة هوية Identity وليست علاقة تمثيل كما فى الوظيفة التمثيلية. ولكى نوضح هذا المعنى نقول إن عيسى المسيح مثلا كان يرمز إليه بحمل Lamb فى كثير من الأيقونات Icons. وكان الحمل أكثر الرموز استعمالا فى الفن المسيحى تطبيقا لما جاء فى سفر يوحنا: (وفى الغد نظر يوحنا يسوع مقبلا إليه فقال هو ذا حمل الله الذى يرفع خطية العالم) إن هذه العلاقة التى يكون فيها المسيح مرموزا إليه ليست هى المستوى الوحيد من الرمزية الدينية، هى فقط المستوى الأول والبسيط من مستويات وظيفة الرمز، فنحن هنا أمام الوظيفة التمثيلية، ويمكن أن نتجاوزها إلى وظيفة أعمق وأكثر تركيبا، يصبح المسيح فيها رمزا تتجسد فيه مجموعة القيم والعواطف الإيمانية، وتتكشف من خلال مستويات الروح بتعبير «تيليش». وقد عالج «رونالد جرين R.M. Green» هذا المستوى من مستويات الوظائف الرمزية فى كتاب له عقد فيه فصلا عن المسيح باعتباره رمزا خلقيا، وتقصى ما كان يدل عليه هذا الرمز فى نظر المسيحيين الأوائل من جهة، وفى نظر اليهود من جهة أخرى، فلاحظ مثلا أن رمز المسيح عن «بولس Paul» لم يكن يمده بمعرفة للمحتوى الكامل للقانون الأخلاقى فقط ولكن كان يمده بالقوة لتحقيقه أيضا.

فى هذا المثال الذى يوضح الوظيفة المركبة للرموز الدينية يواجه فيلسوف الدين عادة مشكلة حقيقية خاصة إذا كان ينطلق من أرض الإيمان مثل «**بول تيليش**». وتتمثل هذه المشكلة فى المأزق الذى يؤدى إليه القول بأن مستويات الروح ومستويات الواقع العميقة لا تتكشف إلا من خلال الرموز، فهذا القول يقود إلى الاعتقاد بأن الرموز ليست مجرد أداة كشف لأنها تتوحد بالمكشوف عنه وتصبح مجلى له. وأخشى ما يخشاه فيلسوف الدين المؤمن أن يصبح الرمز هو عين المرموز فتضيع الحدود الفاصلة بينهما. وهذا هو ما جعل«**تيليش**» يحرص على أن يربط الرموز الدينية بالشق الوظيفى فقط فى عملية الكشف، فإذا ما توقف الرمز الدينى عن كشف المستويات العميقة للواقع والروح فإنه يموت. إن بعد الحقيقة القصوى هو نفسه بعد المقدس عند «**تيليش**»،

ولذا فقد أصبحت الرموز الدينية عنده هى رموز المقدس، فهى تشارك فى قداسة المقدس ولكن هذه المشاركة لا تعنى عنده الهوية لأن الرموز ليست هى نفسها المقدس. لقد كان «تيليش» كأى فيلسوف مؤمن، حريصا على الفصل بين الرموز والمرموز مهما بلغ مستوى العمق المنوط بالعملية الرمزية، ولهذا فإنه عندما نظر فوجد أن الرموز الدينية ترمز إلى ما يجاوزها جميعا، ولأنها تشارك فيما ترمز إليه، فهى دائما تنزع فى العقل الإنسانى، إلى أن تحل محل ما ترمز إليه، فتصبح مطلقة Ultimate فى ذاتها، فقد حرص على أن يحذر من هذا التصعيد الرمزى، وقرر أن الرموز إذا ما فعلت ذلك أصبحت أوثانا Idols وأصبحنا أمام ظاهرة عبادة أوثان Idolatry تتمثل فى إطلاق Absolutizing رموز المقدس وجعلها مطابقة للمقدس نفسه، وبهذه الطريقة يمكن أن يتحول الأشخاص المقدسون مثلا إلى آلهة، ويمكن أن تكتسب الشعائرRitual صلاحية غير مشروطة مع أنها ليست سوى مجرد تعبير عن موقف خاص.

إن هذه الحدود التى يحرص «تيليش» على أن يرسمها بين الرمز والمرموز إليه، هى حدود تفصل من جهة أخرى بين القداسة والجمال، أى بين الدين والفن، وهى حدود يتمسك بها الفلاسفة المؤمنون حتى لا ينظروا فيجدوا التجربة الدينية قد تحولت إلى تجربة جمالية، وهى حدود قد نجدها عند الفلاسفة المدافعين عن الإيمان، ولكننا لن نجدها فى التجارب الصوفية الكبرى التى عبر عنها أصحابها بلغة رمزية رفيعة تنفذ إلى العمق البعيد، حيث لا فرق هنالك بين رمز ومرموز ولا بين ذات وموضوع، فكل ما هنالك وحدة لا تقبل القسمة ولا تعرف التصنيف ولا يمكن التعبير عنها إلا بلغة رمزية يصبح فيها الرمز عين المرموز.

وفى هذه التجارب الصوفية العميقة نكون قد وصلنا إلى المدى الذى تمتزج فيه التجربة الدينية بالتجربة الجمالية، فتستحيل التفرقة بين ما هو مقدس وما هو جميل، بين ما هو إلهى وما هو إنسانى، وبين ما هو فنى وما هو دينى، وتستحق منا اللحظة الصوفية وقفة خاصة لهذا السبب.

رمزية اللحظة الصوفية:

لم يكن النظر إلى التجربة الدينية على أنها لون من ألوان الشعور العاطفى الذى يسمها بميسم الانفعال ابن العصر الحاضر، ولكنه نظر قديم قدم التأملات الدينية حول تجارب الإيمان. فطالما أن الدين نفسه يقوم على عواطف كثيرة متداخلة مثل الخوف والحب والرغبة فى النجاة أو الخلاص فلابد لكل من يتعرض للتجربة الدينية من أن يتوقف عند هذه الانفعالات ويحللها ويفسرها طبقا لوجهة نظره والأرض التى يقف عليها. فعل ذلك «**أوغسطين** St. Augstine» مثلا وهو يفسر انفعال الحزن فيرده إلى انفعال الخوف ويعتبره أمرا من أمور الروح وليس البدن وفعل ذلك حديثا «**راسل**» كما أشرنا فى موضع سابق. وبغض النظر عن تحليلات الفلاسفة ورجال الدين فإن الديانات جميعها تقريبا لا تخلو من عنصر الخوف أو الرهبة، فقد كانت فى الإسلام مثلا فريضة اسمها صلاة الخوف، وقيل إنها كانت خاصة بالرسول، أو إنها كانت فرضا على المسلمين جميعا ثم نسخت، وفى مقامات الصوفية وأحوالهم حديث لا ينقطع عن تجربة الخوف.

غير أن الخوف ليس هو العنصر الفاعل فى التجربة الصوفية، فالتجربة الصوفية تقوم أولا على عاطفة الحب وتعمل على تصعيد هذه العاطفة فى اتجاه الاتحاد بالمطلق أو الغيبى، إلى الدرجة التى لا يعود فيها صاحب التجربة قادرا على التعبير عن تجربته إلا من خلال الرموز، فلا نعود نحن أيضا قادرين على التفريق بين الوجه الدينى لتجربته والوجه الفنى فيها، ذلك لأن الرمز فى التجربة الصوفية ينطبق عليه تعريف «**نيقولا برديائيف** N. Berdyaev: (إن الرمز يرينا كيف أن معنى عالم ما يوجد فى معنى عالم آخر وهذا المعنى نفسه يوحى إلينا به من خلال العالم الأخير.... إن عالمنا الطبيعى التجريبى لا يمتلك فى ذاته مغزى أو إيحاء، وإنما تعتمد صفاته على المدى الذى تستطيع أن تعمل فيه باعتبارها رموزا لعالم الروح.... والرمزية على هذا النحو تعنى إمكانية تخلل الطاقة الإلهية Divine Energy هذا العالم، لكى تجمع بين عالمين وتعلمنا كيف أن الوجود الإلهى لا يمكن أن يعبر عن نفسه إلا رمزيا بينما يظل على كماله وغموضه.

إن البداية الصحيحة التى نعتقد أنها تلائم النظر إلى التجربة الصوفية خاصة والتجربة الدينية بصفة عامة، تكمن فى إيلاء عاطفة السر Ecstasy أولوية على شتى العناصر الأخرى التى يمكن أن تدخل فى نسيج التجربة الصوفية، وربما كان هذا هو رأى كثير من الباحثين على الرغم من أن هناك ديانات بلا أسرار وحتى بلا آلهة كالبوذية Budhism، غير أن ما نقوله هنا هو على سبيل التغليب. وفى ديانة السر أو الجذب تكون النظرة الصوفية هى النافذة التى يطل منها الفرد إلى عالم الإيمان والسلم، الذى يرقى به لكى يتحد بالألوهية، فالخبرة هنا يمكن أن توصف بأنها مجاوزة Transcen-dental تعطى المتصوف حق ادعاء فى الوصول إلى معرفة تجريبية Experiential مباشرة بما هو إلهى. وعندما يقره الآخرون على هذا الادعاء يمتلك سلطة التصرف باعتباره وسيطا مفوضا بين الإنسان والخارق للطبيعة Supernatural.

ولكن هذا الوسيط ليس له أن ينقل تجربته إلى الآخرين بطريق آخر غير طريق الرمز طالما أنه يتحدث عن تجربة لم يخبرها سواه، وليس موضوعها من الموضوعات المألوفة التى يسهل التعبير عنها باللغة المباشرة. إن الوسيط أو الشامان Shaman يشبه هنا الفنان الذى ينقل تجربته إلى جمهور المتذوقين فى لغة لا بد لها من أن تكون رمزية تتعلق بما هو غيبى وغامض وغير محدد.

إن الخيال إذن هو الطاقة الفعالة والسلاح الماضى لكل من الشامان والفنان، ووظيفة الخيال هنا معقدة لأنها عند الشامان تعنى تجسيد المقدس بينما عند الفنان لا تعنى سوى تجسيد الجميل، ولكننا أشرنا فى موضوع سابق إلى أن كل جمال لا يخلو بالضرورة من قداسة كما أن كل قداسة لا تخلو بالضرورة من جمال، على نحو ما نوقشت هذه القضية فى تاريخ الفكر الفلسفى تحت عنوان العلاقة بين الجميل والجليل.

وسؤالنا الآن هو: إلى أى حد يمكن أن يتجسد كل من الشعور بالقداسة والشعور بالجمال فى عاطفة واحدة؟

وإذا ما أجبنا عن هذا السؤال سنكون قد وضعنا أيدينا على الجذر البعيد الذى يتفرع منه كل من المقدس والجميل. يمكن أن نجيب بالطبع عن هذا السؤال إجابة نظرية حاسمة، ننفض أيدينا بعدها من أى عبء إضافى فنقول: إن الرمز وحده هو الذى يمكن أن يجسد العاطفتين كلتيهما فى صورة واحدة.

ولكن ليست هذه بالإجابة النظرية الخالصة كما يبدو لأول وهلة، والدليل على ذلك أننا نستطيع أن نأخذ رمز (المرأة) ونتتبعه فى كتابات الشعراء والمتصوفة لنقف فى النهاية على أن هذا الرمز هو النبع الفياض الذى تتدفق منه القداسة والجمال. ولهذا لا نكاد نجد صوفيا واحدا استطاع أن يعبر عن مواجيده بدون أن يلجأ إلى هذا الرمز، كما لا نستطيع أن نجد شاعرا عاشقا لم يسم بهذا الرمز إلى آفاق من القداسة والجلال والرفعة، بحيث يقترب به من أفق حميم دافئ لا تخطئ العين فى أن تلمس صلة القرابة بينه وبين العاطفة الدينية.

وليس بغريب فى ضوء هذا التحليل ان ينظر بعض الباحثين إلى الخبرة الدينية على أنها خبرة حب فى المقام الأول، من حيث إن الواقع الإنسانى الكامن وراء تصور حب الإنسان للإله فى الدين هو قدرة الإنسان على أن يحب حبا منتجا، حبا لا يشوبه الطمع ولا الخضوع ولا السيطرة، حبا نابعا من اكتمال شخصيته، تماما كما أن حب الإله رمز على الحب النابع من القوة لا من الضعف.

لم يكن غريبا فى ضوء ذلك أن يصبح الحب الإلهى هو وسيلة الصوفية لصياغة تجاربهم فى رموز دالة مشهورة كالمرأة والغزال والخمر، وغيرها من مصطلحات تدور فى حقل دلالى واحد. والموقف نفسه يصدق على الفنان الذى تنشأ عن عاطفة الحب عنده الأحاسيس الرمزية، فيحولها عن طريق لغة الرمز إلى تجارب حية نابضة بصور تتجسد فيها تجربته، ولا فرق فى ذلك بين «بياتريس Beatrice» عند **دانتى** Dante التى نظر إليها الباحثون على أنها تجسيد رمزى للإيمان بجانب كونها امرأة محبوبة على نحو ما شاع لدى الشعراء المعاصرين للشاعر **دانتى** فى استخدامهم الغزلى لمصطلح «السيدة» من جهة وبين «ليلى» و «بثينة» و «هند» عند الشعراء العرب العذريين منهم والمتصوفة، حيث لا يمكن أن نفصل فى المرأة/ الرمز، بين الدلالة العاطفية الدنيوية الخالصة والدلالة الصوفية الدينية.

رمزية المعرفة الدينية:

وقفنا طويلا عند رمزية الانفعال أو العاطفة فى التجربتين الدينية والجمالية ولسنا أن تجربة التصوف تشتمل على هذين الجانبين وتوحدهما معا فى إطار يمتزج فيه الجميل بالمقدس ويصبح الرمز - خاصة رمز المرأة - مشبعا بطيوف الجمال والقداسة.

وننتقل الآن إلى جانب آخر فى التجربتين الدينية والجمالية، هو الجانب المعرفى الذى تلعب فيه العقائد دورا فى صياغة منظومة معرفية يكون على المؤمن أن يصدق بها ويجعلها جزءا من عقيدته، وفى هذا الجانب نلاحظ أن لكل ديانة مجموعة من الأفكار والعقائد المركزية تتفرع منها أفكار أخرى ثانوية حتى تكتمل المنظومة العقائدية. ففى الديانة المسيحية مثلا تلعب فكرة الخطيئة الأصلية Original Sin دورا مركزيا لا يمكن إنكاره، غير أن الإيمان بهذه الفكرة عند جمهور المسيحيين لا يتحقق إلا من خلال تصور رمزى تشترك

فيه مجموعة من الرموز من بينها شجرة المعرفة والأفعى والشيطان نفسه، وحتى رموز الأعداد تدخل فى تصوير رمزية الخطيئة على نحو ما صور القديس **أوغسطين** St. Augustine وعلى نحو ما أشار أيضا كثير من فلاسفة العصور الوسطى.

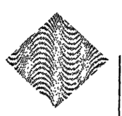
والحقيقة أن الأفكار والمعتقدات فى أى دين لا تكون على قدر من الوضوح العقلى والاتساق المنطقى يسمح للمؤمن أو لرجل الدين أن يبرهن عليها عقليا. فالمؤمن يعتقد ولا يبرهن على نحو ما أشار **أوهير**، مكتفيا فى ذلك بتجربته الدينية وحدها، وهذا هو المنشأ الطبيعى للرمزية الدينية لأن ما لا نستطيع أن نبرهن عليه عقليًا لا يبقى أمامنا إلا أن نصوره رمزياً. وحتى إذا لجأ اللاهوت Theology إلى البرهنة العقلية فإن ذلك لايكون إلا فى حدود تعضيد التجربة الدينية ورفدها فى مواجهة الشك والإلحاد.

ودلالة ذلك فيما يخص بحثنا أن إقامة الحجة العقلية لاتعد أساساً فى الإيمان ولا حتى فى اللاهوت، ولكن الأساس فى ذلك كله هو تصوير العقائد والأفكار الإيمانية رمزياً حتى تقترب من قلوب الناس وتشعل حماستهم وتذكى أخيلتهم. وإذا ما أفرغنا الدين من محتواه الرمزى لكى نبقى فقط على منظومات العقائد والأفكار، سيكون الدين نفسه قد تبخر من بين أيدينا وفقد جوهره وفعاليته المؤثرة. وهذا هو الذى جعل معظم المؤمنين المسيحيين يشنون حرباً ضارية ضد دعاة نزع الأساطير Demythologization عن الكتاب المقدس، وخاصة **بولتمان** Bultmann فالأفكار المجردة التى تبقى بعد نزع الأساطير الدينية لاتصنع إيمانا؛ فكثير من المسيحيين مثلاً يعترف بأنه لايستطيع أن يتصور الله باعتباره فكرة مجردة بمعزل عن المسيح، بالضبط كما أن الأفكار المجردة لاتصنع فناً، ففى الحالتين لايكون أمامنا بد من اللجوء إلى الرمز حتى يتحول الفكر من صفة التجريد إلى التجسيد.

لقد كان حديثنا منصباً على أن التجربة الدينية تنطوى على جانب حسى وعاطفى وجانب ثالث معرفى، وقد ضربنا نماذج على الجانبين الأول والثانى وبقى أن نتوقف عند الجانب المعرفى فى التجربة الدينية.

فى المحتوى المعرفى للتجربة الدينية يكون التركيز على الأفكار والعقائد ويكون كل شىء مسخرا لإبراز هذه العقائد وإقناع الناس بها، ولا يكون الرمز هنا مطلوباً وبالتالى الفن كله، إلا بقدر ما يخدم فى تبسيط هذه الأفكار وإيصالها لأكبر قدر ممكن من الناس. وما يصدق على الفن يصدق على العلم والتاريخ وشتى المعارف الإنسانية التى لاتكون فى هذه الحالة إلا توابع للدين. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى هذه النظرة التى تجعل من الرموز مجرد وسيلة لتبسيط حقائق الإيمان ورفضناها، ولذلك كان وقوفنا الطويل عند المحتوى العاطفى للتجربة الدينية، الذى يعبر الموقف الصوفى عن خلاصته، فيحقق ما أشرنا إليه من أن الدين والفن كليهما يرجعان إلى النشاط الرمزى للروح وإلى رغبة الإنسان فى أن يعبر عن هذا النشاط من خلال الدين والفن.

عبد العزيز المقالح



فى الطريق إلى يفرس*

قرية تلك، أم هى سجادة للصلاةِ

نوافذُها نصف مفتوحةٍ

يدخل الفجر عبرَ عناقيدِها

ويحط الأذانُ الذى لا ينامُ

على الشرفات

فتصحو العصافيرُ.. والناسُ..

يصحو الندى

يتضوَّعُ روحى بعطر الجبال

ويمسح أشجانَهُ بندى صخرةٍ

لا تنامْ.

---

* يفرس قرية شيخ الصوفية فى اليمن أحمد بن علوان صاحب ديوان «المهرجان»

قريةٌ هى، أم باحةُ القلبِ

يقرعها الغرباءُ فلا تسأل الناسَ عن لونِ أجفانهم

وأصابعهم

كلما دخلوها استنارتْ مواجدهم

واستجَمَّت بأول ضوءٍ من الحب أرواحُهم

فاجعلوها إذا ما استطال دخان الحروب

وأدمى الخصام صدور الحمامْ

اجعلوها مقاماً تلوذ به الروحُ

تأنسُ فى ظلِّهِ

حين تتلو بأولِ ضوءٍ من الصبحِ قرآنَها

وتسوى مناضدَها

فى انتظار زمانٍ وماءٍ جديدٌ.

قرية تلك، أم واحة تتهجَّى حروفَ المحبةِ

لؤلؤةٌ يتوهج فيها اليقينُ

وتصعد راياتُه المطفآتُ على سلَّم الضوءِ

نحوَ زمانٍ حلَمْنا بهِ

ووهبناه أعمارَنا

أين كانت نوافذُها ومصابيحُها

أين خَبَّأها الضوءُ

واربَ أبوابَها والطريقَ المؤدى

إلى الروح

هل نلتقى مرةً وتعودُ الطراوةُ للقلبِ

هذا زجاجُ مواعيدنا يتكسر

والناسُ - ياحسرةَ الروحِ -

يقتسمونَ دماءَ القبيلة

(يَفْرسَ) اقتربى

شَرِبَ الرملُ ماءَ الخيولِ

ولم يَبْقَ - سيدتى - من حليبٍ ولا ماء

عطشانةٌ فى الطريقِ اباريقُنا

والحصى ظامىءٌ عندَ مجرى الينابيع

شاحبةٌ مثل لون الغروبِ أحاديثُنا

لم يعدْ رعدُنا يتكلم

جَفَّتْ ضروعُ السماء.



نعيم عطية

وقفة الطل على ورقة شجر

آخرون ذهبوا إلى الحدود. بحثوا كى يعرفوا. ثم عادوا آخر النهار متعبين. لزموا الصمت. وأغرقتهم كآبة، ما لبثت أن استحالت لدى البعض إلى تصفيق وصياح، ولدى البعض استحالت قسوة متمادية، وكزاً على الأسنان.

فليرحلوا الآن ستحتجب بعد قليل الشمس والنجوم والقمر. وسنبقى غارقين فى الظلمات. ليست المواسم والأعياد لنا، ولا حاجة بنا إلى رقص أو نغم، بعد أن أصابتنا حوريات التراب بالصمم.

ولو عادوا من جديد؟ سيجدون الأبواب موصدة. سوف يدقون على صدورنا الجوفاء، ولا من مجيب. ما من أحد.

أدخلوك حديقة فسيحة الأرجاء، عالية الأسوار. مهملة على أى حال، أكوام من القمامة هنا وهناك تحت الأشجار. لا مفر من أسلوب الحياة هذا، حيث تتبول السكان، وتتبرز، وتنام، وتصحو، وتتناول الإفطار. لا عليك، المكان هادىء، نسائمه رطبة. لم الشكوى اذن؟ أنت هنا أحسن حالا مما كنت عليه هناك فى شقتك بالدور الثانى، إلى جوار أرملتك دائبة التحقير من شأنك والتقليل من جهدك، وابنتك التى تصحو الليل بطوله، وتبكى فى النهار ساعات غير قليلة.

وددت أن يتركوك فى العراء مسجًى، لكنهم خشوا عليك أن تضيع فى هذا الخلاء المبدَّد. زحفت معهم إلى جدار. أجلسوك فى حجرة، أوصدوا عليك بابها. سوف تكون أحسن حالا هنا. ستنام وتستريح من الصداع الذى كان ينتابك، فتشير إلى رأسك، وتنظر إلى من حولك نظرات استعطاف، دون أن تستطيع الإفصاح. الشىء الوحيد الذى أعرف أنك

ستعانى منه هنا، إنك لن تجد مقهىً قريبا، تركن إليه، وتلعب بصحبة بعض من أرباب المعاشات النرد والدومينو لقتل الوقت، والوقت هنا ممتد، يستدعى القتل، لكن الأمور التى تبدو صعبة او متعذرة أول الأمر لا تظل صعبة ومتعذرة على الدوام. لن تلبث أن تتبدل الحال بالصبر، وطول البال. ستجد بعدّ حين من حولك بعضا من أمثالك. جاءوا إلى هنا، او إن شئت الدقة جيء بهم إلى هنا، لذات الغرض الذى من أجله جئت أو جيء بك انت أيضا. والآن، هنا، ستلعبون الدومينو والنرد، وربما لعبتم ايضا الكوتشينة. ولكن حذار فحسب من آكلى الجيف الذين التقيت بهم فى سابق أيامك، فاؤلئك ينهشون لحمك للإساءة إليك، وهؤلاء يريحونك ويريحون الآخرين منك، وخاصة فى هذا الزحام الذى لابد فيه من إعادة الأوضاع لاعتبارات الحيز المكانى والتلوث.

اغلقى الباب يانجية، ولا تنبشى القمامة. هذا الصباح، أجل هذا الصباح - اكان صباحاً أم مساء؟ - اجل، هذا الصباح، وجد البواب فى الصفيحة اشلاء امراة. زنجية كانت. يقال ذلك.

اوجه القصور فادحة. والأيدى المستخدمة غيرَ مدُربة.

اغلقى الباب، ولا تنبشى، دعينا نستأنف حديثنا، يانجية.

ليس الخلل فى المكان، فالمكان هنا ليس بأسوأ من المكان الذى جئت منه. المسألة نسبية كما ترى. الأماكن كلها سيان، والخلل بداخلك انت.

هنا سوف تقف بين الثرى والثريا سوف تأسر الطير وتطلقه وتكلم الجماد وَتنطقه، وتقف على أوراق النبات وقفة الطل. هنا، سوف ينفسح لك مجال التخيل ويتسع لك مكان الصمت، فقد اضحيت بدورك صمتا، اضحيت متخيٌلا. هنا، لا احد سيدخلك فى تجربة، فقد شبعت من التجارب، وتحدٌد من قبل معدنك. وأنت هنا بمنجاة عنه، فهو قد انتهى منك. وعلى ذلك، فأنت من شىء على الاطلاق لا تخشى، ومادمت لا تأمل، ولا تطمع، ولا تشتاق، فقد أقيم سد منيع بينك وبينه. هنا المعنى، كل المعنى. أما الأسلوب فهو يواكب اللامعنى، الذى هو المعنى الوحيد لكل أسلوب ومعنى.

ستغرق فى بحر النوم العميق بسرعة، ولن تتحايل على النوم. فالحياة هنا إلى الأبد. والليل هنا يسدل ستائره السوداء، والأرض من تحتك تدور، والأنجم فى السماوات من فوقك دوامات لاتهدأ.

واذا فتحت ذراعيك بالليالى فسيمتلىء حضنك ظلمةً، واذا مددتَ ذراعيك إلى القمر ستعودان إلى قفصك خاليتين من ضوئه. وحتى الشموع التى أوقدها لك أحباؤك عند مفرق الطريق ذابت وانطفات.

قرات على الباب لافتتك. انت إذن كنت موجوداً، مجرد عابر سبيل أتريد أن تعود إلى هناك؟ لهذا السبب وحده تريد العودة؟ إذن، فأنت من جديد، لم تفهم. إنها تعطى لك مرة واحدة. ثمة أشياء أخرى للفهم عليك أن تعيها وتستوعبها. هنا، فى هذا الهدوء، وهذه العزلة، اشحذ فكرك، وحاول. ربما توصلت إلى الفهم الصحيح، وأدركت الجوهر. وعلى أى حال،

فالأمر مثبطٌ للهمم، فهناك أكثر من جوهر. وليس من السهل ألاَّ يتشتت فكرك بين جوهر وجوهر. ولكن عليك الا تقف مكتوف اليدين، بليد الإحساس، هكذا. قم. حاول إلى حد الجنون، وليعل صوت نحيبك ولتذرف الدمع الذى قد يغسل أدرانك، ويجلو بصيرتك. بالألم وحده ستفهم. فاقبل عليه، ولا تهرب، حتى لو هرب منك، الحق به، واحقن به نفسك. اجرع حتى الثمالة كأسه. إنه إكسير الحياة، أو تعرف ما الموت حقا؟ إنها تذكرة الدخول إلى هنا. الا تعرف ذلك؟ وهذا المكان الداخل إليه مولود، لأنه يعطى محاولة رهيبة كى يفهم. اما هناك فالداخل إليه مفقود، لأنه لا يعطى فرصة للفهم، ولا يفهم، والخارج منه مولود، لأنه اضحى بإمكانه أن يشحذ خياله إلى حد الجنون وقد يفهم.

فى هذا الخلاء وهذه الغربة، أنعمُ حقا بما لم يكن لى به سابق معرفة. أنْعَمُ بحقيقتى. نزعتُ الأقنعة عن وجهى، ومحوتُ المساحيق. وإلى الوراء، لا اريد أن أرجع.

عندما كنتَ تحلق كانوا يقولون فراشة، فالاً حسناً مَلَكاً. وعندما سقطت، وارتطمت بالأرض، فلابد أنك عرفت الآن من أنت، حقاً.

لازالت الأرض الخراب من حولنا تنبت زرعا أخضر، ومن بعيد، يفد من مكان ما، لا أحد يدرى أين، خرير ماء، ربما من جدول أو قناة أو ترعة، إلا أنه ليس بحرا، فالصوت ينساب ناعما متسللا باعثا الراحة فى القلوب، وليس هديرا منبعثا من موج يتلاطم، أو يندفع موجة فى إثر أخرى. لابد أنه ماء عذب يسرى فى عروق الأرض الجافة، فيروى غليلها، وليس ماء مالحا، يلسع ويحرق.

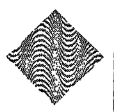
عقَّب واحدٌ على ذلك فقال بل هو مصرف صحى، ليس ببعيد من هنا، وهذا صوت المخلفات السائلة تنهال عليه، وتتدفق.

من الجنوب، تفد أدخنة وسحب ترابية. أهى من جديد، أعمال تخريب؟ ولعل هذه المتاريس من حولنا لصد الهجمات، فلنستدر على أعقابنا، إذن ونرتد داخلين ونصد عن ذواتنا كل ما ليس منا.

على الأقل لن تموت هنا من العطش. الشىء الوحيد الذى نخشاه جميعا هنا الحريق، ولاشىء سوى الحريق. حذار على الأخص أن تنشب النار بداخلك.

أتى السائل المنظف مفعوله. حل الظلام من حولنا. فى كل الأرجاء إحساس بحزن دفين للرحيل عن الديار القديمة، وتمزق الصلات بالجذور، وعلى أى حال، فَهُم يأخذون معهم جزازاتٍ من حيوات قديمة، تذكارات، وسوف تخبو فى كيان كل منهم، بدورها.

محمد الأشعري



دمعة جانبية

كان مقعدُها فى الممرّ

وكنتُ إلى جنبها لا أرى غير أهدابها

لا أرى سببا للزحام،

ولا أرى سببا لا متثالى لرغبتها فى الخروجِ

سوى أننى من دعاةِ السلامْ!

وقد كان من سوء حظى وجود المكيِّف فوق ذراعى

ووجود عجوزٍ فرنسيةٍ خلف ظهرى

وكان النبيذُ الرمادى أبردَ مما طلبتُ

وأنا لا أحبُّ نبيذاً يسبِّب لى مغَصا

قبل جذوتهِ،

ولست أحب ذراعى إذا وخَزَتْنى

وقد كنت أنوى الحديثَ إليها قليلا،

سنواتٌ مضت بيننا لم نحرِّكْ عبيرَ الكلام

فكنت إذا اخترتُ مفردةً يبِسَتْ فى فمى،

وإذا أينعَتْ جملةٌ سقطت مثل فاكهةٍ

لم يحنْ وقتُها.

حتى بدا لى مجازفة أن نعودَ إلى حَيْرةِ البدءِ،

آهِ، هو البدءُ ما كنت أنوى مكاشفةً حولَهُ،

لكن زوبعةٌ فى الممرِّ مضتْ بملامحِها

فطفقتُ أراقبُها تتقبل أعذارَ من يمرقون سريعا

وترسل نظرتَها خلف من يعبرون بدون حَماسةْ

هكذا مر وقتٌ طويل

إلى أن تحسن وضعُ النبيذِ وصار الكلامُ وشيكا

قلت: الزِّحامُ شديدٌ

أليس كذلك؟

قالت شديد، ولكنه مؤنسٌ

أليس كذلك؟

قلت يبدو،

ومهَّدتُ للصمتِ مفتعلا جرعةً من نبيذى

الذى صار أدفأ مما طلبتُ

فانتعشت قليلا

أو كثيرا،

فأرسلتُ فوق الممرِّ سحابا كثيفا

وأمطَرْتُ فوق المقاعدِ غيثا غزيرا

وصوبتُ شمسا لتلك الجداولِ والرقرقاتِ

حتى بدت من جذوع الكراسى براعمُ

مترعةً بالشذى

واهتدى خشبُ الطاولاتِ لأغصانِهِ

فبدأتُ أحرك بين اللهاة وبين اللسان

طروادةً مفردةٍ بُعثتْ من تيبُسها

قلتُ فلتنظرى

وانتشيتُ، قليلا او كثيرا

لست اذكر من كلِّ ذلك إلا ارتطامى

بجسمٍ غريب،

وصرختَها وهى تمضى بعيدا.

وها انذا أتنازلُ عن مقطع فى القصيدة

كنت أنوى به فتح قوسين،

لأرسمَ تحليقَها فى الممَّر كما عشتُهُ

لحظةً لحظةً

وأكتب شيئا جديرا بلوعتِها

وبوَحدتِها

وأزعم أن الذى يتوهمه القارئُ المتعجلُ

ليس كذلك

لأن المكانَ سواءْ

والعباراتِ ما قيل منها

وما لم نَقُلْهُ هباءْ

كل شيء سواءْ
لو تكونُ فقط تلك صرختُها
وأنا قادمٌ من سباتٍ سحيقٍ
لنبحث أمر الخروجِ معا
بابتهاجٍ كبير رذا سمح الوقتُ
أو بغير ابتهاج
ولكن لنفس العشاءْ

المغرب



سعيد الكفراوى

المسافر



ها هو ذا يحاول غلق حقيبته التى تستعصى عليه. يضغط عليها بقوة كافية مستخدما ركبته حتى شبك الرصاص بالقفل. لاحظ أنه رغم حرارة الجو إلا أن جسمه يرتعد. تنهد، ودس أصابعه فى شعره، وبدأ العرق يغمره.

- بالراحة يا ابنى. هون عليك. الدنيا ماطرتش.

قالها عمه العجوز كبيت قديم مهجور، والذى يكبس فى رأسه «بيريه» أزرق كالحًا، ويحرك طاقم أسنانه فى فمه بينما ترمش عينه الكليلة برفات سريعة متتابعة على نحو مقلق.

كان العم يعطيه جنبه، جالسًا على الكنبة الخشب، مدليا رجله بينما كانت الأخرى تحت بدنه، وكان ينظر من النافذة إلى الشارع.

كانت الحجرة ضيقة وقابضة ينفتح بابها على الصالة. وكانت ثمة آنية من الفخار الرطب، المزروعة بشتلات من نبات الياسمين والمستقرة بجانب حاجز الشرفة. كانت إذا ما أتى الربيع وزهرت رمت ريح الخماسين بعطرها إلى بقية حجرات البيت.

- ياعمى إنت أدرى الناس بظروفنا.

- نعم يا ابنى. أنا...

ـ إنت عارف البير وغطاه، وعارف إننى لازم أسافر.

ـ سافر يا ابنى.

ـ دى فرصة. وأنا خلاص إيدى ماعدتش طايله.

ـ عارف يا ابنى. عارف.

ـ دا علاجه لوحده... يادوب... بياخد مرتبى.

ـ الدنيا غلا ياإبنى. وماعدش حاجة على حالها. الدنيا بقت نار.

عمه واحد من ثلاثة باقين من عائلة «الشافعى». الابن والشيخان الطاعنان فى السن اللذان تجاوزا السبعين من زمان. يدرجان على الأرض بذاكرة مطفأة، ويحملان فى قلبهما عزاء أيامهما الماضية، لكن والده وقد ضربه الشلل، يرقد الآن فى خرسه على سريره الحديد بالحجرة البحرية، يتكفن بصمته، ويقضى آخر أيامه منتظرًا حسن الختام.

قال الابن:

ـ كان لازم أسافر لك «بور سعيد» علشان تيجى تقعد بيه.

ـ ويعنى أنا فى «بور سعيد» بعمل أيه؟. ما هو أخويا برده.

كان يحدق فى عمه الكهل غير مطمئن وقد وضع العم رأسه على كفه ثم أسند ذراعه إلى ركبته وقد غرق فى صمت من يفكر فى حياته على نحو من سكون، وكأنه يتأمل لون أيامه المنقضية.

قال العم:

ـ على أى حال احنا أخوات. وهانقدر نتفاهم. واللى هيعمله ربك يكون نهض العم وقد قبض على ظهره باحثًا عن عصاه التى يعتمد عليها.

ـ هانتعود يا ابنى.. سافر أنت.. دى فرصة.. والعجايز بتفهم العجايز.

تأكد الابن عندما لاحظ الجهد الذى يبذله العم للوصول إلى العصا، وأنه يسير بكل هذا الضنى فى الممر متوجهًا ناحية دورة المياة، أن الأمر لم يعد يحتمل، وقاوم رغبته فى البكاء، وعاد يملأ صدره بالهواء، ويتشاغل بمراجعة أوراقه.

جاءت السعلة من الحجرة البحرية متقطعة ومشروخة تلازمها آهة خارجة من بدن يألف الابن أوجاعه.

عاد العم يتوسط الحجرة وقد رمت الشمس ظله المقوس على الأرض.

ـ تعرف يا أحمد يا ابنى أنا زمان لما كنت حارس «الفنار» كنت اقعد طول الليل أسمع صوت البحر، وأراقب نور «الفنار» بالليل وهو بيطفى وبيولع.

ـ ماهو انت ياعمى قضيت حياتك مع «الفنار» ده.

ـ طبعًا. كانت أيام لا تنسى. كنت بتونس طول الليل بمنظر المراكب وهى خارجة من الكنال للبحر.

ـ كان منظر جميل ياعمى؟.

ـ جدًا. كنت تشوف في الليالى الضلمة نور المراكب ماشى على الميه. كانت أيام خير. مش زى دلوقت.

ـ ياعمى البلد فى شدة وأحوالها ماتسرش.

ـ فى أيام حرب ٦٧ امرونا نطفى الفنارات. أيامها كنت اقضى وقتى كله فى الضلمة حتى نور المراكب الخارجة من الكنال اختفى. وكنت ماسمعش إلا صوت البحر، وصوت الطير الغريب. كانت أيام سوده بعيد عنك.

خرج الابن ودخل حجرة نومه. فتح دولابه وأحضر صورة أبيه المبروزة وأخذ يتأمل فيها. كان شابًا فى ذلك الحين يلبس على رأسه طربوشه ويعقد ياقة قميصه بربطة عنق مخططة، ناظرًا إلى الكاميرا بوجه مستريح.

رجع إلى عمه وقد قبض على جنيهات قليلة أخرجها من محفظته:

ـ صرفوا اموركم. فى أول فرصة هابعت لكم إللى هاأقدر عليه.

مد العم يده وأخذ الجنيهات حيث وضعها على الطاولة أمامه وقال:

ـ ماتشغلش بالك. المهم يدبر ثمن العلاج، وربك يدبر الباقى.

صمت الابن لحظة، غاب فيها عن نفسه. وسمع صوته يخرج متوترًا «مافيش حل إلا السفر... كل السكك انسدت».

خطا ناحية النافذة، وتطلع على الميدان فى الضحى.

كانت الشمس تفرشه. وبائع خضار يستقر على الرصيف بجوار فرشته. وصاحب كشك السجائر يجلس على دكة أمام صحف الصباح التى يطير أطرافها الهواء. الناس تمشى محافظين على قربهم من الجدار، فى مد الظل، حتى إذا ما وصلوا إلى الجمعية التعاونية إنتظموا فى طابور طويل منتظرين أدوار شراء ما يسد الأود.

رأى عمال البلدية مايزالون يواصلون اجتثاث الشجرة الكبيرة من جذورها. كانوا بالأمس قد حفروا حولها وشدوها بالحبال، اليوم يعرونها من الأوراق، والفروع الصغيرة تمهيدًا لنقلها لمكان آخر.

كان يحب هذه الشجرة التى شهدت طفولته. كان وهو صغير بفرعها حبْلا صانعًا ارجوحته التى يظل معلقًا بها حتى يأتى المساء حين يرى الفراشات الملونة قادمة من البستان القريب مطوفة فى المكان طائرة حتى ضوء المصابيح، ولا يصعد إلا حين يسمع صوت أبيه من الشرفة «ياالله يا أحمد... الدنيا ليلت».

ودلو يصرخ لكن حزنه حال دون ذلك، وبدت له كل الأمور مقبضة وحزينة.

دخل إلى صالة البيت فسمع السعلات تنفجر متقاربة وملحة.

قال له العم:

- عجل يا ابنى الوقت أزف. والطيارة مابتستناش حد.

ارتدى الجاكيت الرمادى على قميصه الأبيض. خطا ناحية عمه الذى حاول النهوض لكن الابن قبض على يده وأجلسه مكانه:

- ربنا معاك ياعمى.

- مع السلامة يا ابنى.

راجع جواز سفره والتذكرة والكارت الأصفر ودسها كلها فى جيبه.

كان طوال الوقت يتجنب النظر إلى أبيه، أو حتى وداعه، وكان يحاذر ان يقطع العتبة ويواجه عينه المتسائلة. كان يحس به فى صمته المروع وحيدًا ويائسًا حتى آخر حدود إحتماله.

تسلل من الحجرة إلى صالة الشقة حتى إذا ما وقف أمام حجرة الأب خلسة حيث يرقد. امتقع لونه عندما جاوبه على غير انتظار بنظرة العين الصاحية، تحدجه من غير رفة جفن مسلطة عليه تكاد تحرق قلبه، جعلت إحساسه يكبر حتى كاد يخنقه، وظل بعد ذلك، طوال سنوات عمره وحتى بعد أن رحل العم والأب لا يقدر أبدًا على أن يتخلص من نظرة العين تلك.

وسوسة شيطانية

بَنْدٌ(*) على بحر المتدارك

مَا رَأْيُكُمُو يَا قَوْمِي فِي الشَّيْطَانِ؟ جَمِيلُ الطَّلْعَةِ.. أَمْ هُوَ فِي سِيمَاهُ دَمِيمْ؟

ضَجَّتْ أَصْوَاتٌ تَصْرُخُ بِالتَّعْوِيذَةِ من ذِكْرِ الشَّيْطَانِ.. وَصِرتُ كَأَنِّي حِينَ سَأَلْتُ مَلُومْ!

- بِاسْمِ اللهِ الْوَاقِي! بِاسْمِ الرَّحْمَانِ!

- وَبِاسْمِ الْحَيِّ الْقَيُّومِ أَعُوذُ مِنَ الشَّيْطَانِ!

- أَلاَ إِنَّ الشَّيْطَانَ خَبِيثُ النَّفْسِ رَجِيمْ!

- إِنَّ الشَّيْطَانَ قَبِيحُ الْوَجْهِ دَمِيمْ!

مَهْلاً يَاقَوْمُ رُوَيْدَكُمُو! هَلاَّ حَكَّمْتُمْ رُشْدَكُمُو؟

مَا أَخْفَقَ يَوْمًا أَصْحَابُ الشُّورَى أَوْ ضَلَّ حَكِيمْ! قُلْتُمْ: هَذَا الشَّيْطَانُ كَرِيهُ الطَّلْعَةِ مَمْسُوخٌ جِنِّيٌّ.. لَكِنْ سَأَقُولُ لَكُمْ: هُوَ بَيْنَ جَمِيعِ النَّاسِ لَهُ صِفَةٌ لاَ خُلْفَ عَلَيْهَا إِذْ قَالُوا: إِنَّ الشَّيْطَانَ غَوِيٌّ! مَا رَأْيُكُمُو؟ هَلْ هَذَا الْقَوْلُ سَوِيٌّ؟

سَكَنَ الْبَحْرُ الْهَادِرُ.. وَارْتَاحَتْ أَنْفُسُهُمْ.. هَدَأَتْ فِي الْبَاطِنِ وَالظَّاهِرْ.. فَأَجَابَ الْوَاحِدُ مِنْ بَعْدِ الآخَرْ.. فِي قَوْلٍ مُخْتَلِفِ الْكَلِمَةْ.. لَكِنَّ الْمَعْنَى مُؤْتَلِفُ النَّغَمَةْ.. فَالْقَوْلُ الأَوَّلُ كَالآخِرْ.. قَالُوا وَالْكُلُّ رَضِيَ:

- هَذَا فِي الْحَقِّ هُوَ الْقَوْلُ الْفَصْلُ

- بَلْ هَذَا شَيْءٌ لاَيَنْفِيهِ الْوَاقِعُ وَالْعَقْلُ.

- بَلْ هَذَا طَبْعٌ فِي الشَّيْطَانِ لَهُ أَصْلُ.

- بَلْ هَذَا أَمْرٌ مَعْرُوفٌ مَقْضِيٌّ!

حَقٌّ مَا قُلْتُمْ يَاقَوْمُ.. وَكَلاَمُ الْعَقْلِ لَهُ حُكْمُ.. وَلِذَلِكَ قَالَ حَكِيمٌ فِي ثِقَةٍ: إِنَّ الشَّيْطَانَ جَمِيلُ الْوَجْهِ بَهِيُّ! فَغِوَايَتُهُ إِغْرَاءٌ.. وَالإِغْرَاءُ لَهُ سِحْرٌ لاَ يَسْتَغْنِي عَنْ صُورَةِ حُسْنٍ مَظْهَرُهَا قَدْ يَخْدَعُ لُبَّ ذَكِيٍّ! لاَ يَسْتَغْنِي عَنْ وَجْهِ جَمَالٍ مَنْظَرُهُ لاَ تَنْفِرُ مِنْهُ الْعَيْنُ لأَوَّلِ نَظْرَةْ!

وَلِذَا يَاقَوْمِي هَلْ أَعْطَيْتُمْ أَنْفُسَكُمْ فُرْصَةً؟ لأَقُصَّ عَلَيْكُمْ هَاتِيكَ الْقِصَّةْ.. فَلَعَلَّ بِهَا لِلصِّدْقِ نَصِيباً أَوْ حِصَّةْ! وَلَعَلَّ لَكُمْ فِيهَا يَاقَوْمِي عِبْرَةْ!

يَرْوِي الْعَقَّادُ الشَّاعِرُ(١) وَهْوَ يُتَرْجِمُ مِنْ شِعْرِ الْعَجَمِ النُّبَهَاءِ نَمَاذِجَ فِي سِفْرِهْ.. قَالَ الشَّيْخُ السَّعْدِيُّ الشَّاعِرُ(٢) وَهْوَ إِمَامٌ لِلشُّعَرَاءِ الْفُرْسِ قَدِيمًا فِي عَصْرِهْ(٣):

«شَاهَدْتُ مَعَ اللَّيْلِ الشَّيْطَانَ.. فَيَاعَجَبًا مِمَّا شَاهَدْتُ بِهَذَا الْحُلْمِ وَمِنْ سِحْرِهْ!».

قَدْ لاَحَ عَلَى غَيْرِ الْوَهْمِ الْمُعْتَادِ لَنَا مِنْ صُورَتِهِ الشَّنْعَاءِ الْمُرْعِبَةِ الْمَنْظَرْ.. شَاهَدْتُ كَفَرْعِ الْبَانَةِ قَامَتَهُ الْهَيْفَاءَ وَقَدْ كَشَفَتْ عَنْ حُسْنٍ مُنْفَرِدِ الْجَوْهَرْ.. عَيْنَاهُ تَأَلَّقَتَا صَفْوًا كَعُيُونِ الْحُورْ! وَأَضَاءَتْ طَلْعَتُهُ الدُّنْيَا بِأَشِعَّةِ نُورْ! فَدَنَوْتُ إِلَيْهِ وَفِي صَدْرِي قَلْبٌ مَبْهُورْ.. وَسَأَلْتُ: أَحَقٌّ أَنْتَ الشَّيْطَانُ الْمُنْكَرْ؟ أَفَأَنْتَ؟! وَلَمْ أَشْهَدْ مَلَكاً فِي مِثْلِ جَمَالِ مُحَيَّاكَ!

بَلْ لَمْ تَنْظرْ عَيْنٌ يَوْمًا لِجمَالٍ يُشْبِهُ سِيمَاكَ! إنِّى أقْسَمْتُ بِبَهجَةِ رُؤْيَاكَ! لَكِنْ.. مَابَالُ بَنِى حَوَّاءَ وَآدَمَ يَتَّخِذُونَكَ فِيمَا بَيْنَهُمُو أُضْحُوكَةَ رَسْمٍ مَمْسُوخِ الْمَظْهَرْ؟!

فِى وُسْعِكَ يَارَبُّ الْحُسْنِ الْفَتَّانِ.. بِلاَ شَكٍّ أَوْ بُهْتَانٍ.. أنْ تَجلُوَ فِى عَيْنِ الإنْسَانِ.. مُحَيًّا لاَحَ كَصَفْحَةِ ذَاكَ الْبَدْرِ النَّشْوَانِ.. أنْ تَجْلُوَ عَيْنًا سَاحِرَةً لِلنَّاسِ جَمِيعًا.. نَظْرَتُهَا تَتَهَلَّلُ - إذْ تَرْنُو - فَرَحًا مِنْ فَيْضِ الرِّضْوَانِ.. أنْ تَجْلُوَ ثغْرًا مُفْتَرًا يتَضَوَّعُ بِالرَّيْحَانِ.. وَتُشْرِقُ بَسْمَتهُ بِضِيَاءِ نَعِيمٍ مُخْضَوْضِرْ!

لَكِنْ قَدْ بَغَّضَكَ الرَّسَّامُ إلَى الْعَيْنِ.. وَيَقُولُ الْوَاعِظُ إنَّكَ مِنْ أهْلِ الْجِنِّ.. مَخْلُوقٌ مِنْ مَرَجِ النِّيـرَانِ.. طَرِيدٌ مِنْ عَرْشِ الـــــرَّحْمَانِ.. لأنَّكَ رَمْزُ الْعِصْيَانِ.. وَكَذَلِكَ حَمَّامَاتُ الإنْسِ لَنَا كَشَفَتْ عَنْ صُورَةِ قُبْحٍ تَقْبِضُ قَلْبَ الإنْسَانِ! وَيَقُولُ النَّاسُ بِأنَّكَ مِثْلُ اللَّيْلِ بَهِيمْ.. وَجَمِيعُ صِفَاتِكَ فِيهِمْ مَذْمُومٌ مَذْمُومْ.. وَأَرَاكَ أَمَامِى مَخْلُوقًا بِالْحُسْنِ وَسِيمْ.. حَقًا لَمْ أَشْهَدْ فِيكَ سِوَى الصُّبْحِ الأنْوَرْ!

اَلْقَيْتُ بِأَسْئِلَتِى الْحَيْرَى.. وَظَلِلْتُ أُصِيخُ السَّمْعَ إلَيْهِ لَعَلَّ جَوَابًا مِنْهُ يُفِيدْ!

فَتَحَـــرَّكَ حُلْمِى السَّاحِرُ نَحْوِى ثُمَّ أجَابَ بِصَوْتٍ مَسْـــمُوعٍ سَاخِرْ.. فِى نَبْرَتِهِ جَرْسٌ فَاخِرْ.. وَبِطَلْعَتِهِ كِبْرٌ مَحْمُودْ:

أتُصَدِّقُ مَا قَالُوا؟ يَاصَاحِ مِثَالِى لَيْسَ كَزَعْمِ النَّاسِ.. وَلَيْسَ كَمَا رَسَمَ الرَّسَّامُ.. وَلَيْسَ كَمَا أفْتَاكَ الْوَاعِظُ.. أوْ وَصَفَ الشَّاعِرْ!

رَسَمَتْنِى فِى عَيْنَيْكَ دَمِيمًا رِيشَةُ زَيْفٍ عَاجِزَةٌ شَوْهَاءُ بِهَا تَجْرِى فِى اللَّوْحَةِ كَفُّ عَدُوٍّ لِى فِى الْخَلْقِ حَسُودْ.. وَالشَّاعِرُ مَخْلُوقٌ لِلْفَضْلِ جَحُودْ.. إذْ يُنْشِدُ مَا أَلْهَمْتُ لَهُ شِعْرًا.. وَيَعُودُ فَيَهْجُونِى وَصْفًا بِأحَطِّ قَـصِيـدْ.. وَالْوَاعِظُ يُبْغِضُ عَنْ جَهْلٍ مَرْآىَ لأنِّى لَمْ أسْجُدْ لأبِيـــهِ ابْنِ الدُّنْيَا.. وَعَصَيْتُ اللهَ - كَمَا وَهِمُوا - وَاللهُ الْخَالِقُ وَالْقَاهِرْ.. ولأنِّى قَدْ أخْرَجْتُ أبَاهُ - كَمَا زَعَمُوا - مِنْ دَارَتِهِ الْعُلْيَا فِى جَنَّتِهِ الدُّنْيَا.. لَكِنَّ اللهَ الْمُخْرِجُ وَالآمِرْ!

لَوْ يَدْرِى النَّاسُ بِأَنَّ أَبَاهُمْ مَفْطُورٌ لِلأَرْضِ.. وَأَنَّ اللَّهَ هُوَ الْفَاطِرُ! خَلَقَ اللَّهُ الإِنْسَانَ مِنَ الطِّينِ الأَرْضِىِّ.. لِيَكُونَ بِهَا أَرْقَى مَخْلُوقٍ حَىٍّ.. وَيَكُونَ بِتِلْكَ الأرْضِ خَلِيفَتَهُ فَيُزَيِّنَ فِيهَا تُرْبَتَهَا وَيَصِيرَ الْعَيْشُ بِكَوْكَبِهَا عَامِرًا

لَوْ يَدْرِى النَّاسُ بِأَنِّى مَخْلُوقٌ لاَ أَعْصِى اللَّهَ.. وَلَكِنِّى لإِرَادَةِ رَبِّى قَدْ أَسْلَمْتُ قِيَادِى فَهُوَ الْعَالِمُ وَالْقَادِرِ

أَلأَنِّى حِينَ أَبَيْتُ السَّجْدَةَ وَاسْتَكْبَرْتُ يَقُولُ النَّاسُ بِأَنِّى مِنْ عَرْشِ الرَّحْمَانِ طَرِيدٌ؟!

أَنَا حِينَ عَصَيْتُ اللَّهَ أَطَعْتُ اللَّهَ وَقَدْ نَفَّذْتُ لَهُ مَا كَانَ يُرِيدُ.. قَدْ شَاءَ اللَّهُ فَكُنْتُ مُطِيعًا حِينَ عَصَيْتُ.. وَصِرْتُ عَصِيًّا حِينَ أَطَعْتُ فَقِيلَ: مَرِيدٌ!

وَالنَّاسُ إِذَا وَقَعُوا فِى مَعْصِيَةٍ قَالُوا: مَا ذَلِكَ إِلاَّ فِعْلُ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ الشَّيْطَانِ! قُلْ هَاتُوا لِى بُرْهَانَكُمُو وَخُذُوا إِنْ شِئْتُمْ بُرْهَانِى! إِنَّ الشَّيْطَانَ بِأَنْفُسِكُمْ يَاقَوْمُ وَإِبْلِيسُ لَهُ شَأْنٌ ثَانٍ.. إِنْ كُنْتُ أَنَا شَيْطَانَكُمُو حَقًّا يَاقَوْمُ فَأَنْتُمْ أَيْضًا شَيْطَانِى!

لِى نَفْسٌ أُدْرِكُ قِيمَتَهَا.. فَإِذَا مَاجِىءَ بِآدَمَ يَوْمَ الْخَلْقِ وَقُمْتُ أَقُولُ وَأَسْأَلُ: كَيْفَ لِمَخْلُوقٍ مِثْلِى مِنْ نَارٍ خَالِدَةٍ أَنْ يَسْجُدَ دُونَ اللَّهِ أَمَامَ اللَّهِ لِمَخْلُوقٍ مِنْ طِينٍ صَلْصَالٍ فَانٍ؟! مَنْ قَالَ بِأَنَّ تُرَابَ الأَرْضِ كَمِثْلِ النِّيرَانِ؟! قَالُوا: إِبْلِيسُ عَصَى! قَالُوا: إِبْلِيسُ عَنِيدٌ!

وَوَقَفْتُ وُقُوفَ الْحَيْرَانِ! هَلْ أَعْصِى أَمْرَ الْعِصْيَانِ؟ أَمْ كُنْتُ أُطِيعُ لأَمْرِ الطَّاعَةِ حَتَّى أُعْلِنَ إِذْعَانِى؟ وَالْحَقُّ يُقَالُ بِأَنِّى حِرْتُ وَلَيْسَ أَمَامِى أَنْ أَخْتَارَ وَلَكِنْ فِى الأَمْرَيْنِ أَنَا الْخَاسِرُ! قدرى انّى عاصٍ ومطيعٌ فى الحالين على آنٍ.. لله الامرُ! فذلك أَمْرٌ بَيْنَ الْمَخْلُوقَاتِ فَرِيدٌ.

يَاصَاحِ أُولَئِكَ أَقْوَامٌ طَمَسَتْ أَجْسَامُ الطِّينِ بَصَائِرَهُمْ.. سُلِبُوا مِنْ كُلِّ نَعِيمٍ فِى الدُّنْيَا.. وَاغْتَالَ الشَّرُّ ضَمَائِرَهُمْ.. فَتَرَاهُمْ قَدْ سَلَبُونِى كُلَّ الْخَيْرِ وَكُلَّ الْحُسْنِ.. وَأَنْتَ بِحُلْمِكَ - حِينَ خَلَعْتَ ثِيَابَ الطِّينِ - عَلَى هَذَيْنِ شَهِيدٌ! لاَ تُنْكِرْ.. بَلْ فَاذْكُرْ! لَكِنِّى أَعْلَمُ أَنَّكَ مِنْ بَعْدِ اسْتِيقَاظِكَ سَوْفَ تَعُوذُ... وَتَسْتَغْفِرُ!

وَالآنَ وَدَاعًا يَارُوحَ الإِنْسِىِّ السَّادِرِ فِى نَوْمِهْ!

وَبُعَيْدَئِذٍ لَبِسَ الشَّيْطَانُ قَلَنْسُوَةَ الإِخْفَاءِ فَلَمْ تُبْصِرْ عَيْنَاىَ بَصِيصًا مِنْ رَسْمِهْ!

عَجَبًا يَا قَوْمُ! كَانَ السَّعْدِيُّ الْحَالِمُ فِي حِلْمِي وَكَأَنِّي الْحَالِمُ فِي حِلْمِهْ.. حِلْمَانِ لَقَدْ نُسِجَا بِخُيُوطٍ مِنْ وَهْمِي وَخُيُوطٍ مِنْ وَهْمِهْ!

وَصَحَوْتُ مِنَ الأَضْغَاثِ.. نَهَضْتُ وَفِي قَلْبِي غُصَّةٌ.. وَكَلَامٌ فَوْقَ لِسَانِي لَمْ أَذْكُرْ نَصَّهْ.. لَكِنِّي حِينَ أَفَقْتُ تَلَوْتُ وَقُلْتُ: أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ إِلَهِ النَّاسِ.. مِنَ الشَّيْطَانِ وَمِنْ مَكْرِهْ.. مِنْ هَذَا الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ وَمِنْ شَرِّهْ.. حَقًّا إِنَّ الشَّيْطَانَ رَجِيمْ.. وَدَعَوْتُ اللَّهَ اغْفِرْ لِي حِلْمِي يَارَبَّاهُ فَإِنَّ الشَّيْطَانَ الْمَلْعُونَ ذَمِيمْ! إِنَّ الشَّيْطَانَ ذَمِيمْ!

لَكِنِّي بَعْدَ هُنَيْهَاتٍ فُوجِئْتُ بِصُورَةِ ذَاكَ الْحِلْمِ تُطَارِدُنِي.. وَتَرِفُّ عَلَى عَيْنِي طَيْفًا.. وَتَرِنُّ بِأُذْنِي صَوْتًا يَهْتِفُ بِي وَيَقُولُ: تذكَّرْ.. لا تُنْكِرْ؟ قُمْ اخبر قومك وأجْعَلْنِي لِلنَّاسِ خَلِيلْ.. هَلْ كَانَ لِسِحْرِ جَمَالِي بَيْنَ الْخَلْقِ مَثِيلْ؟! لاَ أَحْسَبُ أَنَّكَ عَنْ إِظْهَارِ الْحَقِّ تَمِيلْ.. وَلَدَيْكَ دَلِيلْ!

وَأَخِيرًا عُدْتُ أُسَائِلُكُمْ وَأَقُولُ: مَارَأْيُكُمُو يَا قَوْمِي فِي الشَّيْطَانِ؟ قَبِيحُ الطَّلْعَةِ أَمْ هُوَ فِي سِيمَاهُ جَمِيلْ؟! لَكِنْ مِنْ قَبْلِ إِجَابَتِكُمْ لاَ تَنْسَوْا قَوْلَ اللَّهِ لَنَا إِنَّ الشَّيْطَانَ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوًّا فِي الدُّنْيَا لَكُمُو فِي كُلِّ سَبِيلْ!

الهوامش:

* هذ المقطوعة من نوع أدبى يسمى بالبند، وهو فن عربى له جذوره فى الأدب العربى القديم، ولكنه سمى «بندا» منذ القرن الحادى عشر الهجرى. وقد نقل أدباء العربية هذه التسمية عن الفرس فى ذلك القرن، وكان يسمى عند العرب القدماء بأسماء مختلفة .

١ ـ ترجم **العقاد** نثرا تحت عنوان «الشيطان جميل» فى الصفحة السابعة من كتابه «عرائس وشياطين» ما قاله **السعدي** فى الشيطان. وقد أفدت فى كتابة هذا البند من ترجمة العقاد.

٢ ـ **سعدي شيرازي** (شيخ مصلح الدين) ١١٩٣ ـ ١٢٩١هـ شاعر وناثر كبير، يعد إماما من أئمة الشعر والإرشاد فى الأدب الفارسى، ولد فى شيراز، وتعلم فى نظامية بغداد، وكان من مريدى عبد القادر الـ لانى. ومن كتبه المعروفة:بوستان، وجلستان اي روضة الورد (وهو كتاب فى ثمانية ابواب تتضمن اشعاراً عربية وامثالا غريبة)، وكلا الكتابين فى طرائف الخواطر والمواعظ، إلى جانب ديوانه الشعرى، وقد نقلت مؤلفاته إلى لغات كثيرة.

٣ ـ يقول السعدى «إن الشيطان نفسه جميل يغوى القلوب بجماله، وإن ابناء ادم إنما مسخوه فى الصور والتماثيل لانه حرم اباهم الفردوس فحرموه الجمال».

ابتهال سالم

فبراير



مسها البحر، فلم تهدأ

خلعت فردتى الحذاء، وضعتهما تحت إبطها. رائحة اليود تغمرها، صفير الموج ينفذ داخل روحها المتأججة، شعرها المحلول يرحل إلى أشرعة المراكب البعيدة والريح تعبث بثوبها، ترفعه لتستكين تحته.

الأصداف والقواقع المنثورة على الرمال تطقطق تحت قدميها الحافيتين.

ـ دوما لا تسمعين الكلام، خذى.

رشقت مقياس الحرارة فى فمها.

ـ تنزلين البحر فى فبراير، مجنونة.

صاحت، زافرة نفسًا حارقًا فى وجهها.

فتحت نصف عين، كان وجه أمها منتفخًا كجسدها البدين الذى يهتز كلما تفوهت بكلمات نابية.

طوحت فردتى الحذاء بعيدًا، بللت ساقيها، دغدغتها. اللمسة الطفولية لوجه الماء؛ مالت برأسها حيث السماء اللامنتهية، رأت الغيم متجمعًا فى قلب السحب والنوارس الداكنة تحوم فى حلقات دائرية.

قطرات مبللة تسقط على جبينها، أخرجت لسانها لتلعق حبات الماء الباردة دعت المطر إلى مصاحبتها، رفعهما الموج، قذفهما، غاصا فى قلب الزرقة منتشيين، ليصعدا مع الموجة العالية وقد اغتسلت نشوتهما بالملح ورائحة اليود.

رأتها خالتها - ذات يوم - أثناء تبديل ملابسها،

أطالت النظر إلى نهديها، متنهدة:

- الترمستان أضحتا تفاحًا أخضر وغدًا ستطرحان رُمانًا.

وحين زحفت عينا الخالة لأسفل، خبأت عشها الصغير والضحكة تنفلت من عينيها الناعستين.

رفرفات النوارس الجامحة تزداد مع طرقعة أول ضوء للبرق.

البيوت الواطئة على الشاطىء متلفعة بالصمت والوحدة.

جرت حافية بملابسها الملتصقة علي جسدها الفائر، يقطعها السعال على مسافات متقاربة.

هزت الأم مقياس الحرارة متصعبة:

- الواحدة منا، لم تكن تجرؤ علي النظر من الشباك دون إذن.

فردت على جسد ابنتها الدافىء بطانية إضافية.

صائحة:

- لابد أن تعرقي.

استدارت نحو الباب، أطفأت النور.

- سأحضر لك ليمونًا.

أحكمت الغطاء على صدرها متتبعة ظل أمها خلف الباب، الموارب، همست:

«أعرف ياأمي أن حرارتى سوف ترتفع، والسعال لن ينقطع، وإنها كسابقتها نوبة برد وستزول، لكن ما المانع لو خلعت غطاء الرأس السميك الذى تخفين خلفه شعرك الجميل، وتلك الأقمشة الغليظة التى تحاصرين بها جسدك ونزلت البحر؟

لم أرك تنزلين البحر، صيفًا كان أم شتاء ياأمي، لو نزلت مرة واحدة، مرة واحدة فقط ياأمى سوف تعشقينه، مثلما عشقته أنا حتى فى عز فبراير».

حسين بيكار

تسابيح الأشكال
... حاسة اللمس البصرى



تقول البطاقة المهنية للفنان «أحمد شيحا» إنه ليس من أولئك الذين قذفت بهم لجان التنسيق إلى معاهد الفنون من أنصاف الموهوبين الذين يكتفون بالتلويح بشهادات التخرج دون الممارسة الحقيقية المضنية والجادة لمهنة الفن.

وتقول بطاقته المهنية إنه ليس من محترفى الفن الذين يلوكون ما تعلموه فى معاهدهم من قواعد وتقنيات ونظريات ثبت تماما أنها ليست الأدوات الفعالة التى تصنع الفنان الحقيقى والمبدع الأصيل.

وتقول بطاقته المهنية أيضا إنه صقل مواهبه الفنية معتمدا على ملكاته التى تعرف بالفطرة كيف وأين تمد جذورها حتى اكتسبت ذلك الطابع المتفرد الذى رحبت به الأوساط الفنية العالمية ونالت أعظم تقدير من النقاد ورجال الفكر وأصحاب الرأى.

بعد اغتراب طويل عن مصر، جوّالا بين شطآن المعرفة يعود الفنان «شيحا» إلى منبته وليس فى جعبته إلا محصلة الاغتراب الطويل بحثاً عن الذات وتنقيباً عن الأصالة الحقيقية بعيدا عن الشعارات الرنانة والادعاءات الزائفة.

لا يمضى وقت طويل على عودة الفنان إلى الأرض التى نبتت فيها جذوره حتى يصبح أحد نجوم الحركة الفنية المعاصرة الذين يؤمنون بأن صناعة الفن وحدها لا تصنع الفنان، وإنما ما يشع من إبداعاته من فكر خلاق، ونبض حى، واتصال بالجذور، والتصاق بالواقع زمانا ومكانا.

فى متاهة الأنماط وفوضى الأساليب لا يجد الفنان لغة محددة تتسع لكل ما تفيض به نفسه خيرا مما حققه أجداده الفراعنة من «**شمولية التعبير**» وعدم تفتيت الحس وتجزئة المشاعر.. فلا يكتفى بالسطح الملون وحده، ولا بالسطح المجسم وحده، ولا بالمعنى الأدبى المباشر وحده، ولا بالرمز المجرد وحده.. بل يجمع كل هذا فى بوتقة واحدة مؤلفا من هذا الخليط لغة شمولية سريعة الوصول... مثلما يفعل الراوية الذى يغمره الحماس وهو يروى تجربة شخصية أثرت فى حياته، فيعتصر مشاعره كلها فى محاولة جادة لتفريغ ما يجيش فى صدره دفعة واحدة، فيجد نفسه يستخدم الكلمة، والنغم، والإيقاع، والحركة فى منظومة كلامية فيها الأديب، والخطيب، والممثل والموسيقى مجتمعين.

يهتدى الفنان بفطرته إلى المادة الخام التى يصيغ بها ملاحمه فيجدها فى مادة **الحياة الأولى**... **طين مصر** المترسب فى قاع النيل، يشكل به خواطره ويجسدها لكى تملأ الدنيا بوجود حقيقى.. له جسم وقوام.. ودوام أيضا.

وهو يعلم تماما أن احتراق الطين وصموده أمام عوامل الزمن هو الذى يمنحه صلابة البقاء ليحكى عن عمره الحقيقى لا التاريخى.. وهو عمر اعتبارى له مذاق ورنين خاص، تقوم به الأكاسيد التى يستخدمها الفنان بذكاء شديد بعيدا عن الوصف السطحى الذى يبعد العمل عن جوهره ويفقده نكهته.

تنطلق الأنامل الخلاقة لتصنع من اللدائن أبجدياتها التى تبوح بما لا تستطيع أن تبوح به أبلغ اللغات... وهى حروف غير دارجة، ولا هى مصطلحات متعارف عليها، ولا هيروغليفيات مستعارة، ولكنها نبض يخفق، وشهيق، وزفير تحرك صدر اللوحة، وتشكل العجائن التى تستجيب باستسلام ناعم لنداء الخواطر المتزاحمة فى وجدان الفنان، وتترك

بصـمـاتهـا فـوق السطح بارزة تارة، غـائرة تارة أخرى، إنهـا ولادة ومـخـاض، وبعث بكل مظاهره وملحقاته... حالة أشبه بالحدث الجيولوجى الخطير الذى «**تخـرج فيـه الأرض أثقـالـهـا**»... ولا غرابة فى ذلك فليست التصرفات الآدمية بجميع أشكالها وصورها سوى ردرد فعل لانفعالات داخلية وتقلبات باطنية هى التى تغير **قشرة** النفس وتعرضـها لشتى الحالات صعودا وهبوطا فوق مدرج العواطف... وهكذا يصبح لهذه المنظومة جوف وسطح، وظاهر وباطن، هما قطبا العمل وسداه ولحمته، لا تكتمل الرؤية إلا بتواصلهما واتحادهما فى نظرة شمولية جامعة.

وتتزاحم الأبجديات فوق السطح.. أبجديات لا شرقية ولا غربية، أبجديات لا عربية ولا فرعونية، أبجديات مـخلقة وليدة اللحظة تفرزها ذاكرة معمرة سحيقة عميقة الغور قد تبدو أحيانا كأنها أشكال وهياكل شبحية شبيهة بما هو كائن فى الحياة، وتبدو أحيانا أخرى كأنـها رموز وطلاسم وأصداء مبهمة لما هو غائر فى داخل الداخل مما تراكمت فوقه رمال النسيان.

الأشكال رغم صـلابتـهـا المادية تفقد كثافتـهـا وتكتسب رقـة الذكريات وشـفـافيتـهـا، أو همهمـات الكهنة فى محاريب المعابد تحملها سحابات البخور عبر الزمن السحيق فتثير فى النفس حسّاً صوفيا يندر حدوثه إلا فى لحظات الانصهار الكامل فى الوجود المطلق.

الإيقاع السريع هو العنصر المعادل للزمن.. فلوحاته تلهث كأنها تسابق شيئا لا تستطيع اللحاق به.. وظاهرة الثرثرة التركيبية مردها تكدس الخواطر والهموم التى تحاول أن تنطلق فى نبرة واحدة حتى لا تفقد دفئها وحرارتها...

لا جدوى من محاولة تفسير عناصر اللوحة ومفرداتها تفسيرا تاريخيا أو واقعيا أو أدبيا لأن محتويات العمل ليست وصفا لأحداث أو وقائع أو مواقع وإنما انطباعات خرساء، وأصداء مشبعة بشىء ما.. وهواتف داخلية تتشكل تبعا لطبيعة هذه الهواتف قوة وضعفا وحجما وشكلا.

الأشكال الناتجة عن التفاعل بين الهواتف والعجائن الوسيطة ليست أشكالا عشوائية أو وليدة الصدفة، إنها ترديد ذبذبى وتجاوب موجى محسوب لما تطلقه النفس عبر قنوات التعبير، فتستجيب لها الأنامل المثقفة دون تشنج أو تأزم..

رغم سيطرة العنصر الهندسى على التصميم العام إلا أنه لا يطغى على الحس الإنسانى الذى يمثل العصب المحرك والمفجر للأشكال المتناثرة فيكسبها ذلك اللغط الديناميكى غير العادى ويضفى عليها حركة نابضة فيها كل مقومات الحياة التى تنفجر كبركان تارة، أو تسكن كبحيرة راكدة تارة أخرى.

تتصدر اللوحة أحيانا جملة ضخمة كأنها تقوم بدور محورى فى ملحمة كبيرة تتفجر منها بقية الأحداث فى شتات غير فوضوى، وهنا تعمل النسبية عملها السيكولوجى فى توجيه عين المتلقى تبعا لأوليات العمل وتتابع حلقاته..

يتلقى المشاهد العمل بحاسة **اللمس البصرى** لا بحاسة الإبصار وحدها... حيث تعمل البروزات والتجاويف عمل حروف **البرايل** التى يتحسسها فاقدو البصر بأطراف أناملهم ليتعرفوا على مضامينها.. فالتضاريس الجيولوجية المنتشرة فوق السطح ما هى إلا مفردات منظومة كبيرة يتحسسها المتلقى **ببصره وبصيرته** معا لتكتمل عناصر التخاطب بين المتلقى والعمل ويتم التواصل عن طريق مساراته الطبيعية.

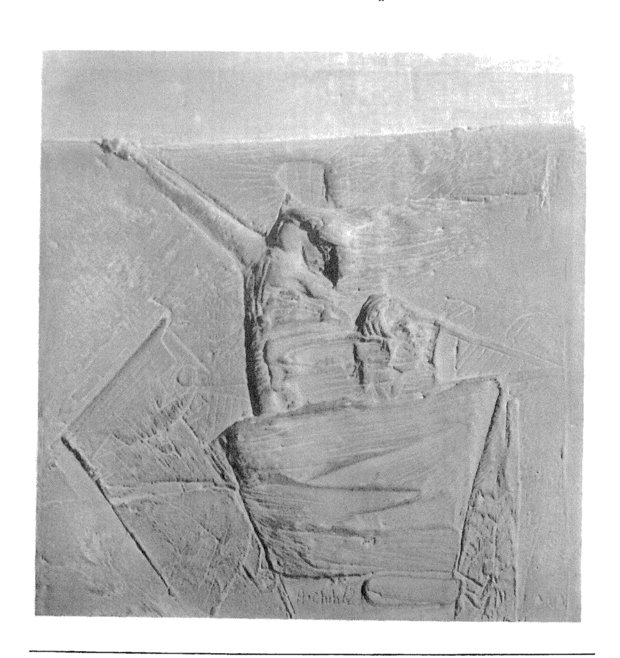
البطل الحقيقى فى جميع الأعمال هو ذلك العبق الأخاذ الذى يحدث نوعا من النشوة والشجن معا.. ولا نستطيع إنكار موطن هذا العبق ولا هويته مهما حاولنا... فالمناخ **فرعونى** رغم محاولة إخفاء ذلك عمدا أو سهوا.

يلخص الفنان ملحمته الرائعة فى ثلاث لوحات يختتم بها جولته الحالمة.. حيث تبدو فيها أشكال مجسمة لمومياءات تتحرك أو تحاول أن تتحرك لتنطلق من مراقدها.... إنها توحى بأن هناك بعثا جديدا يوشك أن يحدث.... وأن هناك أملا فى عودة الحياة إلى المومياءات التى ظلت راقدة فى مقابرها آلاف السنين.. ولهذا أقترح أن تسمى هذه الرحلة الممتعة:

المومياءات تعود إليها الحياة.

موميات تعود إليها الحياة

أحمد شيحا



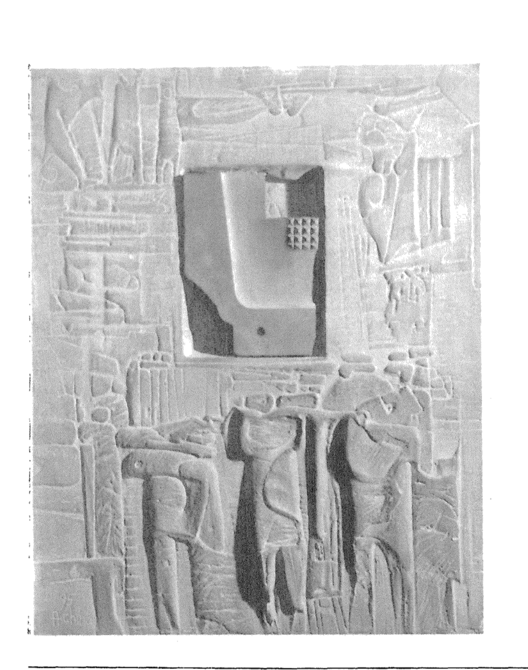


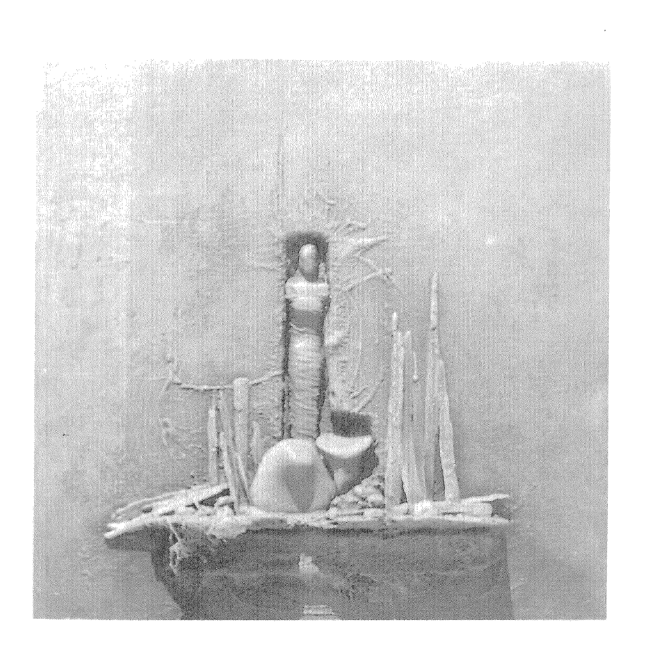




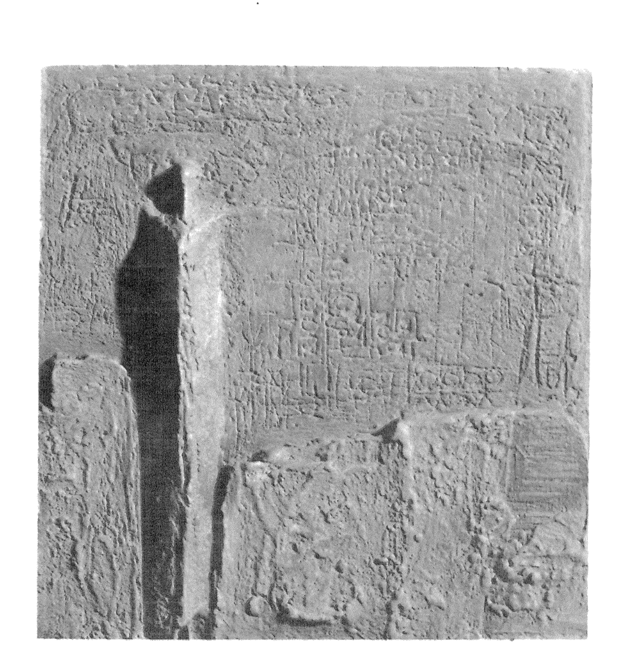
















جون دالزل
ت . أحمد عمر شاهين

جون أشبرى
حوار مع شاعر صعب

* لمزيد من المعلومات. انظر: أحمد مرسى ـ مجلة إبداع ديسمبر سنة ١٩٩٤ .

عن الشاعر:

- جون أشبرى هو أحد أهم الشعراء الأمريكيين المعاصرين.
- ولد سنة ١٩٢٧ فى ولاية نيويورك، وحصل على شهادته الجامعية فى الآداب من جامعة هارفارد سنة ١٩٤٩. وقدم رسالة ماجستير فى جامعة كولومبيا عن الروائى الإنجليزى **هنرى جرين**.
- عمل ناقدا فنيا للطبعة الأوروبية لصحيفة نيويورك هيرالد تريبيون فى فرنسا، ومراسلا لمجلة أخبارالفن النيويوركية من سنة ١٩٥٨ إلى سنة ١٩٦٥.
- عاد إلى نيويورك سنة ١٩٦٥ وعمل رئيسا لتحرير مجلة أخبار الفن حتى سنة ١٩٧٢.
- عمل مدرساً للانجليزية فى جامعة بروكلين منذ ١٩٧٢، وفى جامعة نيويورك منذ ١٩٧٤، بالإضافة إلى عمله ناقداً فنياً لمجلة نيوزويك
- فازت مجموعته الشعرية «بورتريه ذاتى فى مرآة محدبة» سنة ١٩٧٥ self portrait in convex mirror بالجوائز الثلاث الكبرى فى أمريكا سنة ٧٦ من بينها جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب القومى.
- أصدر ١٦ ديوانا شعريا، من بينها:
  - بعض الأشجار ١٩٥٦.
  - أنهار وجبال ١٩٦٦.
  - كما نعرف ١٩٧٩.
  - كانت النجوم ساطعة ١٩٩٤.

  كما أصدر ثلاث مسرحيات سنة ١٩٧٨.
- نشر الحوار فى الجزء الأول من كتاب: «الكتابة الامريكية اليوم» من إعداد **ريتشارد كوستيلا نيتز**.

□ لاحظت أن الموسيقى مهمة جدا لك ولشعرك.. ما هى خلفيتك الموسيقية يا سيد أشبرى؟

- ليس لدى خلفية ما. اعتدت أن أعزف على البيانو لكن بشكل ردىء جدا، فتوقفت عن ذلك. تلقيت دورتين دراسيتين فى تاريخ الموسيقى حين كنت فى الجامعة. لكنى أستمتع بالاستماع إلى الموسيقى، وأقضى فى ذلك وقتا كبيرا ولدى مجموعة كبيرة من التسجيلات الموسيقية.

أعتقد أنى، بشكل ما، مؤلف موسيقى محبط، لو عرفت كيف تدون الموسيقى لفعلت ذلك بدلا من كتابة الشعر. وليس ذلك لأنى أعتقد أن شعرى موسيقى، أو يجب أن يكون كذلك، بالمعنى الذى يقصده شعراء معينون مثل «سوينبرن» الذى يشدد بقوة على اتساق ورخامة إيقاع الكلمات. ما يشدنى إلى الموسيقى هى الأفكار التى تحتويها، هذه الأفكار بالطبع لا يمكن أن تجسد فى كلمات، مثل معظم الأفكار الكبيرة التى تمر بهذه الطريقة وهذا الفهم أحب أن أتناقش وليس باستخدام المعنى الفعلى للمصطلح.

□ هل تستخدم الإحساس بالموسيقى والإيقاع أو الصوت. لقد قال الناقد «كوستيلانتز» فى مجال حديثه عنك إن الموسيقى متداخلة فى شعرك بشكل كبير جدا، بالرغم من أن البعض لا يحس بذلك.. كيف تفسر الأمر؟

- مرة ثانية أحب أن أؤكد أن القضية ليست فى تكوين أصوات جميلة على وجه الخصوص، بالرغم من أنى آمل أن أفعل ذلك بين حين وآخر. ولكنها موسيقى الأفكار والإيقاع الذى تملكه، التحليل والتخيير الموجودان فى الموسيقى كما فى الفكر.. ذلك الذى أحاول أن أضمنه شعرى.

□ هل سعيت إلى التعبير بالموسيقى التى لا تخضع للسلالم الموسيقية المعروفة؟ أو بالأحرى تُقتُ لأن تفعل ذلك؟

- لا يوجد داع للتوق إليها فهى موجودة بالفعل فى شعرى، مرت فترة استمتعت فيها كثيرا بموسيقى «شونبرج» خاصة تلك التى لا تخضع للسلم الموسيقى، التى سبقت موسيقاه التسلسلية، ولكنى فى الحقيقة أستمع إلى كثير من الموسيقى التقليدية.

□ رُوى عنك أنك تقول: أنا لا أستخدم الكلمات بسبب أصواتها ولكنى أستخدمها تجريديا كما يستخدم الرسام التجريدى الألوان..؟

- مثل هذه الأقوال تحتاج إلى تمحيص دائما، أعتقد أن مصدر هذا القول شىء قلته ذات مرة إجابة عن سؤال أحد الناشرين. ولقد تعلمت منذ ذلك الحين أن أتجنب مثل هذه المواقف. فالطريقة التى تصف فيها عملك فى يوم ما قد تكون صالحة لتفكيرك فى ذلك اليوم، لكنها تترك الكثير مما لم يقل. لقد وصفونى بأنى «أطرطش» الكلمات على الورق دون اعتبار لمكان وقوعها ولما تعنيه. ربما كان ذلك صحيحا فى مرحلة ما من مسيرتى الشعرية، حين شعرت بحيرة حول

الكيفية التى يمكن للمرء أن يتقدم فنيا خلالها، لكنى لا أقول ذلك الآن فى وصف شعرى، فأنا فى الحقيقة أولى عناية كبيرة للكلمات وما تعنيه.

□ علّق «**دافيد كالستون**» على ديوانك «حلم الربيع المزدوج» بأن كتابتك الصعبة الغامضة تُجبر القراء على تعلم أشياء جديدة كالمجال الموسيقى الجديد أو لغة جديدة... هل أنت شاعر صعب؟

ـ ذلك ما يقولونه عنى.

□ هل تعتقد أنك صعب حتى لنفسك أنت؟

ـ بالعكس. أنا أرى شعرى سهلا. وأحاول أن يكون كذلك بالنسبة للقراء. وأنا أسف أنى اكتسبت شهرة بأنى شاعر صعب، أسف.. لأنى أعتقد أن كثيرا من الناس قد يثبط عزمهم عن قراءة شعرى بسبب..

□ سمعتك تلك؟

ـ صحيح. من الواضح أن هناك صعوبة فى شعرى .. لكن ما طبيعة هذه الصعوبة؟ إذا كان شعرى صعبا فليس ذلك بسبب نوع من المعرفة الملغزة، أو بسبب ارتكازه إلى كثير من المراجع فى إحالاته كما هى الحال عند **إزرا باوند** فى أناشيده مثلا، حيث عليك أن تقوم بكثير من البحث والقراءة كى تدرك معنى شعره. أعتقد أن الأمر مسألة تركيز على النص، وهو بطبيعة الحال أمر صعب. فالتركيز هو آخر ما يريد المرء منا أن يمارسه، ولكن يجب علينا ذلك بين حين وآخر. وذلك يتطلب انتباها كبيرا، لأنى أستخدم الكلمات بطريقة دقيقة جدا، فهى تعنى بالضبط ما تقوله، لا شيئا موازيا لها أو مرادفا أو حتى يمكن نثرها.. هذا النوع من الانتباه غير مؤهل له كل القراء خاصة فى الشعر.

أود لو كان الأمر خلاف ذلك، لكن لا يبدو أنى استطيع الكتابة بطريقة أكثر بساطة وأظل مقتنعا بما أكتبه. أحاول بالتأكيد أن أكتب بأبسط ما يمكننى تحت الظروف التى تحيطنى، هذه الظروف تعنى وعيى بكل ما يحدث حولى وأنا اكتب، مما يكثف كل هذا الوعى فى الشعر.

□ يقولون إنك تكتب لنفسك فقط، وإنك الوحيد الذى يفهم ما يكتبه ولا يستطيع ذلك أحد آخر.. هل هناك جمهور ما فى ذهنك وأنت تكتب؟

ـ طبعا. أنا أعرف ما تتحدث عنه، وهذه هى الطريقة التى يصفوننى بها، وكما يحدث غالبا فأنا لا أشبه كثيرا الصورة العامة التى يرسمها الجمهور لى. لست منعزلا أو أتواصل فى كتابتى مع نفسى فقط، لو كان الأمر كذلك لما كتبت، فالكتابة، كما هو واضح، شىء مخصص لشخص آخر. وآمل أن التعقيد فى عملى لن يكون محبطا للقارئ، ولكن يزوده بمرونة تجعله يشعر بالسعادة وهو يقرأ.

أحب كتبى إلى قلبى هو ديوان «ثلاث قصائد»، إنه ثلاث قطع طويلة من الشعر المنثور، تبدو على

الصفحة كأنها مقالات كنت أحاول أن أكتب نوعا من الشعر المنثور ذا جو لا يشبه ذلك الذى خبرته فى معظم الشعر المنثور من ناحية بلاغية ووعى بالذات، حتى فى أفضل نماذجه عند بودلير مثلا.

هناك نوع عالى الاطراد من الشعر المنثور، أحاول أن ارى إذا أمكننى السير بدونه. فكثير من شعرى عادى جدا، هناك قطع منه مكتوبة بعناية بليغة ومطردة، ولكنى آمل الا يؤخذ هذا الدليل حرفيا، فهى نوع من قطع ملصقة بعناية لطرق مختلفة فى الحديث والكتابة.

□ كيف يختلف تقدم العمل عندك من كتاب إلى آخر؟ هل لديك خطة لذلك، على الأقل فى ذهنك، بأنك ستتحرك من اتجاه إلى آخر؟

ـ لدى خطة بالطبع، لكن ليس لدى فكرة عن الاتجاه الذى سأتحرك إليه. أو كيف سأتناوله؟ يكون هدفى أن افعل شيئا لم افعله من قبل، هذا بالطبع ليس ممكنا لأى فرد، حيث إنك الشخص نفسه الذى كتب ما سبق أن كتبه، فالمرء يميل إلى تكرار نفسه. لكنى لم اكتب قصائد منثورة من قبل عدا قصيدتين خفيفتين جدا، وحدث فجأة أن خطر لى أنى لم أجرب الشعرالمنثور.. ورغبت أن أكتشفه. وحين كتبت لم يكن لدى دافع أن أكرر التجربة.

وأردت أن أكتب شيئا آخر مختلفا وجديدا بالنسبة لى. فكانت قصيدتى الطويلة التالية من عمودين. فى الحقيقة لم أخطط لذلك مقدما، بل جاءت إلى ذهنى من نفسها. خطرت لى فكرة القصيدة ذات العمودين التى تسمى «الابتهال المتكرر» مصادفة، لا اذكر بالضبط كيف بدأت كتابتها أو كيف ظهرت بذلك الشكل.

والفكرة أن هناك بالفعل صوتين يسيران منفصلين، ومن المفروض أن ترى القصيدة وأن تكون واعيا بالصوتين فى الوقت نفسه. ومن الواضح طبعا انك لا تستطيع قراءتهما معا فى الوقت ذاته، عملت تسجيلا لهذه القصيدة مع الشاعرة «**آن لا وزباخ**» حيث قرأنا القصيدة معا، كل واحد يقرأ صوتا أو عمودا، بالطبع ستفقد الكثير من معانى القصيدة - لكن ذلك هو الهدف منها.

□ هل قرأ كل منكما فى الوقت نفسه؟ لماذا؟

ـ لا أعرف بالضبط، عدا أنى أعتقد أنى وقعت تحت تأثير موسيقى «**إليوت كارتر**» الذى أُعجب بعمله كثيرا. الآلات فى موسيقاه لها تقريبا شخصيتها المستقلة، فى الوقت الذى تُعزف فيه يبدو أنها تتجاوز أو تعترض على بعضها البعض، يكون لبعضها اليد العليا تارة، ثم تأخذ الدور آلة أخرى. ويتضح هذا فى عمله المسمى «ثنائى البيانو والكمان»، وقد حضرته فى عرضه الأول، كان عازف الكمان فى أحد أطراف خشبة المسرح، والبيانو فى الطرف الآخر.

ذلك كان الوقت الذى كتبت فيه تلك القصيدة تقريبا، ربما كانت نابعة من تأثرى بذلك. وهناك شىء آخر نبهنى إليه شخص ما، وأعتقد أنه على صواب. فيلم «فتيات شلسى» لآندى وارول، فخلال جزء من ذلك الفيلم، يعرض فيلمان فى الوقت نفسه، كنت تراهما جنبا إلى جنب.

☐ إنه تقليد قديم فى الموسيقى، على سبيل المثال «لوحات فى معرض» حيث يتحاور التاجران بالموسيقى.

ـ وأيضا فى الرباعية الوترية لشارلز إيفس .. لقد أطلق على إحدى الآلات اسم «رولو».. وهى آلة تفقد السيطرة عليها دائما.. و«تلخبط» كل شىء.

☐ كثير من النقاد وضعوك ضمن «مدرسة نيويورك للشعراء».. ماذا تعنى هذه المدرسة لك؟

ـ ظهر الاصطلاح أولا فى مقال كتبه «جون مايرز»، الذى كان مديرا لقاعة فنون نيويورك، التى أصدرت أول كتبنا عن الشعر. أتحدث عن نفسى وعن كينيث كوخ، وفرانك أوهارا، وباربارا جيست وجيمس شولر. وأعتقد أن «مايرز» ظن أن الشعر لو ظهر تحت ذلك الاصطلاح، سيجد جمهورا، كان هذا فى الوقت الذى كثر فيه الحديث حول مدرسة نيويورك للرسامين.

لا أعتقد أن هذه المدرسة تعنى شيئا، فكل واحد منا يكتب بشكل مختلف، وعدا أننا أصدقاء، فإن ما يجمعنا هو الميل نحو التجريب، وأننا نستخدم اللغة بطريقة أكثر تجريبية وأقل عقلانية مما هو معتاد، مع أن هذا لا ينطبق على «جيمس شولر» الذى يقترب بشعره من إليزابيث بيشوب وحتى روبرت لويل. لذا فأنا أقول إن العنوان «مدرسة نيويورك» لا يعنى الكثير، لكن من ناحية أخرى، الناس تحب أن تعلق «اليافطات» وعادة لا يحب المرء «اليافطة التى تلصق به، ربما إذن تعنى أكثر مما قلته.

☐ ماذا عن الوسط الاجتماعى الذى تكتب فيه.. هل تنسحب مثل بعض الكتاب أم تكون منغمسا فى العالم أثناء الإبداع؟

ـ من الواضح أنى جسديا أكون مع نفسى، لأنه لسوء الحظ تلك هى الطريقة الوحيدة التى يمكن إنجاز الكتابة بواسطتها.

☐ تعنى أنت لا تكتب فى محطة قطار؟

ـ بعض الكتاب يستطيعون ذلك. كان صديقى الشاعر الراحل «فرانك أوهارا» لا يجد صعوبة فى كتابة قصيدة وسط غرفة مملوءة بالناس. لكن بالنسبة لوعيى بالعالم الذى حولى والناس الذين فيه، وما سيقولونه عما أكتب، فذلك أحد اهتماماتى فى أثناء العمل.

☐ أود أن ألقى عليك بعض كلماتك ثانية، قلت مرة «معظم الأشياء الرعناء جميلة بشكل ما، والرعونة هى التى تجعل الفنى التجريبى جميلا بالضبط كما

تكون الأديان جميلة للاحتمال القوى بأنها قائمة على لا شيء».

☐ هل ذلك هو مدخلك إلى الكتابة؟

- من الصعب أن تقول ذلك. لكنى أعتقد أن الطبيعة الإشكالية لشعرى هى علامة لنوع من الطيش أو الرعونة، فكثير من الناس لا يرون أنه شعر، وآخرون يدافعون عنه بوصفه شعراً.. وليس لى أن أقرر لسوء الحظ. ولكن تلك هى الطريقة التى انبثق بها، وأعتقد أن صنعته أو نوعه موجود فيه. أشعر بهذا أيضا حتى مع أعمال كبار الرسامين المعاصرين مثل **جاكسون بولوك أو مارك روثكو**؛ كل فرد يتقبلهما الآن على أنهمارسامون كبار، ومع ذلك هل يرتقى عملهما إلى شىء؟ هناك احتمال أن لا، بالرغم من أنى أؤمن به وأريده أن يعيش. وذلك جزء من قوة فنهم.. هل يعنى هذا الشك أنه لا يوجد فن على الإطلاق؛

☐ يبدو لى أن الزمن يفتنك. ماذا تقول عن الزمن فى عملك؟ وكيف تتعامل معه؟

- هو موضوع شعرى بشكل ما. ظننت لمدة طويلة أنى أكتب شعرا بلا موضوع، على الأقل بالمعنى التقليدى. وحين كبرت، اكتشفت بالفعل أن الزمن هو موضوع الشعر الذى أكتبه. شىء لم أكن أستطيع تخيله بالطبع، كما لا نستطيع أن نتخيل أن نكون أكبر مما نحن فيه الآن. وبالرغم من أنى لم أخطط للأمر بذلك الشكل، فقصائدى دائما توجه نفسها نحو طبيعة الزمن. ما هو الزمن؟ هل هو ما نراه فى الساعة الزمنية؟ أم أن هناك نوعا من الزمن البرجسونى نسبة إلى **برجسون** - وهو الزمن المهم؟ وبما أننى قرأت «بروست» فى سن صغيرة. فإن انشغاله بالزمن تخلل عملى..

☐ ذكرك **لبروست** يقودنى إلى بعض قصائدك التى كتبتها أصلا بالفرنسية.. لقد قضيت فترة ما من حياتك فى باريس.. أليس كذلك؟

- بالفعل. كتبت قصيدة هى خمس قصائد قصيرة أسميتها «قصائد فرنسية» كتبتها بالفرنسية بفكرة أن أترجمها بنفسى إلى الإنجليزية، لأرى إذا كان هناك اختلاف فى الصدى عما لو كتبتها مباشرة بالإنجليزية.

لا أعتقد أن هناك اختلافا كبيرا فى النهاية. واكتشفت أن **لورا رايدنج** قد فعلت ذلك من قبل، من الصعب أن تأتى بشىء جديد.

☐ المفردات فى قصائدك بسيطة جدا. إنها الأفكار والمفاهيم هى التى تزعج بعض القراء.. هل تبذل جهداً للتخلص من الكلمات الصعبة؟

- لا. وأعتقد أنى أختلف معك. هناك كلمات فى قصائدى لابد من البحث عن معانيها، ليست كثيرة بالطبع، فأنا لا أريد من القارئ أن يقفز دائما إلى القاموس. ولكن الفرق بين الكلمات التى تعنى بالضبط الشىء نفسه

تقريبا، هو أمر أقضى وقتا طويلا أفكر فيه. هناك دائما سبب لاستبدال كلمة غير عادية، بكلمة عادية. مع أن الاختلاف قد لا يكون مرئيا.

قرأت فى كتاب فولر «استخدام الإنجليزية الحديث» أن هناك كلمتين فقط تعنيان الشىء نفسه فى اللغة الإنجليزية، وهما: gorse و furze وهما تعنيان نبات ينمو فى المستنقعات. ولم تمر بى أى منهما، وبالتالى لا أعرف.

☐ هل يمكن أن تخبرنا ماذا تعنى قصائدك إليك؟ ما الذى تحاول أن تقوله؟ وكيف ترى شعرك؟

ـ أعتقد أنه من الصعب على شاعر أن يرى شعره، ويذكرنى ذلك بشىء قاله «راندل جاريل» بأن هناك لحظة رائعة، حين تفتح درج مكتبك، بين حين وآخر، وترى قصيدة نسيت أنك كتبتها، وللحظة ظننت أنها لشاعر آخر.. وتتحدث إليك قارئاً لا كاتباً.

لا يحدث هذا كثيرا. أنا لا أقرأ شعرى لأتعلم شيئا، ربماكتبته لأنى تعلمت شيئا ما، أو عرفت شيئاً ما فى ذلك الوقت، لكنى لا أعود إليه وأقيّمه، انشغالى الرئيسى دائما، بالشىء التالى الذى سأكتبه. أما ما كتبته فقد انتهيت منه، أحبه لكنه لايبوح لى بالطريقة التى تبوح بها لى قصائد شاعر آخر أعجب به.

☐ لابد أنه أمر صعب أن نزيد من امتيازنا دائما ..؟

ـ ماذا لدينا غير ذلك لنفعله.. عليك أن تحاول.

☐ ضمن أعمالك ، هناك رواية «عش المغفلين» سنة ١٩٦٩..

ـ هذا الكتاب ظهر بشكل عجيب. كتبته مع صديقى «جيمس شولر» وهو شاعر موهوب مشهور. بدأ الأمر لعبةً. كنا نسافر مع آخرين فى عربة وليس لدينا ما نفعله. فقال لى «لماذا لا نكتب رواية؟» قلت «وكيف نفعل ذلك؟» قال: الأمر بسيط فكر فى السطر الأول. وهكذا كتبت السطر الأول الذى يقول «كانت اليس متعبة»، واصبح لدينا بالفعل شخصية وموقف. كتب السطر الثانى، وواصلنا ذلك طوال سفرنا بالعربة. بعد ذلك، عملنا فيها على فترات. فقد سافرت إلى أوروبا لأعيش هناك عدة سنوات، حاولنا أن نواصل الكتابة بالمراسلة، لكن ذلك لم يجد. وهكذا وضعناها جانبا لعدة سنوات، ونسينا الأمر دون أن نفكر بأن هناك من يهتم بنشر ما نعتبره نوعا من الدعابة لتسليتنا الخاصة.

الشخصيات فى الرواية سخيفة، تعيش فى ضاحية فى نيويورك، لأنه حدث أننا كنا نعبر مدينة فى «لونج أيلاند» فى ذلك الوقت، ورأينا بيتا تقليديا جدا بنوافذ ذات مصاريع خضراء، فقررنا أن تعيش الشخصيات فى ذلك البيت. لقد شبهها «أودن» بأعمال «رونالد فربانك» الذى كنا نعجب به نحن الاثنين، وبأليس فى بلاد العجائب (ذلك لطيف) وكذلك بروايات الكاتب الإنجليزى «آى . اف.

بنتـــون» الذى لم أكن قـد قـرأته آنذاك، مع أن صديقى قرأه - ولقد قرأت رواياته ولاحظت تشابهها ما. إنها نوع من عالم الطبقة الوسطى، حيث لايحدث شىء فى الواقع، هناك محادثات كثيرة، خصام وشجار، وفى النهاية يتزوج الناس وذلك كل شىء. إنها فى معظمها حوار، لقد تأثرنا بروايات «إفـى كومبتون بيرنت» القائمة على الحوار بشكل مطلق.

□ تجربتى الخاصة مع الشعر فى المدرسة كانت، علىَّ أن أعترف، خانقة؟

- وتجربتى كانت كذلك فى الواقع. لم أبدأ قراءة الشعر أو كتابته حتى أصبحت فى المدرسة العليا. والسبب الرئيسى الطريقة المحبطة التى كان يقدم بها الشعر، ولم تعد كذلك الآن.. كان معظمه شعر القرن التاسع عشر إذا كنت محظوظا - لو نجـفلو أو ويتمان، وإلا فمختارات «سيون ريڤر».

□ بمناسبة هذا الموضوع، لدى قصيدة هنا كتبتها أنت عن ما هو الشعر، أعتقد أن مدرسى الأدب وأولئك الذين يدرسون الشعر أو يحاولون تدريسه، لو احتفظوا بكلماتها فى أذهانهم فلن يواجهوا أية مشكلة.

- هذه الأسطر هى نهاية قصيدة قصيرة تسمى «ما هو الشعر؟»، كتبتها حين بدأت أدرِّس الشعر، وبدأ الطلبة يسألون باستمرار: ما الذى يجعل القصيدة قصيدة؟ وهل هناك اختبار كصبغة عباد الشمس يمكن أن نطبقه على شىء يشبه القصيدة لنكتشف أنها قصيدة أم لا؟

بالطبع لا يوجد مثل هذا الاختبار، وظللت أقول هذا للتلاميذ بطرق مختلفة، وكانت إحدى تلك الطرق أن أكتب قصيدة حول الموضوع.

فى المدرسة...

كل ما حصلت عليه من أفكار تذروها الرياح

وما تبقى يشبه حقلاً..

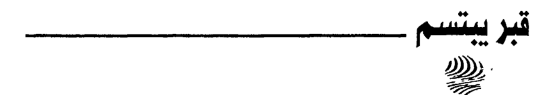
اغمض عينيك ستراه ممتدا لأميال

افتحهما، طريق عمودى واه

قد يعطينا.. ماذا؟ بعض الزهور حالا.

أود أن أشير إلى أن السطر الأخير سمعت شخصا يقوله لآخر فى مكتبة يوما ما. فأنا أضمِّن باستمرار، مقاطع من الأحاديث فى قصائدى بتلك الطريقة.

عبد الحكيم حيدر



قبر يبتسم

الماء بجوار الحجارة في النهر يزحف كثعبان مسافر، وحقيبتها الصغيرة فى يدها. الحجارون على أكتافهم الحجارة. البواخر تخرج دخانها. الحجارون يجرون بالحجارة للبواخر. البواخر تخرج دخانها للسماء، وهى تسأل الحجارين عن قبور عالية عليها أسماء يعرفونها. كانوا يصفون لها الطريق القريب. كانت القبور عالية وعديدة. كانت القبور التى تقصدها بالاسم مسورة وحيدة بالأشجار. كانت القبور ليست مثل تلك القبور المنسية. كانت الأشجار مسقية وريانة والسور على حاله وكأنه محروس بالأموات، هل لأن أهلها الأحياء هم سكان الجبل ويملكون بعض البواخر، كانت لا تعرف أحدًا، ولا يعرفها أحد، وكأنها كانت تريد أن تسأل نفسها:

- هل أنا غريبة عليهم إلى هذه الدرجة؟

لم تكن غريبة أبدًا سوى أنها لم تكن تغطى رأسها وتركت شعرها الا كرت قصيرًا كالرجال. كان شكلها ينم عن مرض أو كأنها واحدة من المدينة تائهة فى المقابر. كانت القبور المسورة المقصودة تنتمى إلى أسماء عائلتها من الموتى، وهى صارت وحيدة وإن كانت صغيرة. كانت القبور كل قبر عليه اسم صاحبه وينتهى بنفس اسم الجد المعروف، والباب محكم، والقفل المقفل فى كمال تحكمه وهو مدلى على رزة الباب. سألت عن أحد يفتح لهاذلك الباب. قالوا لها: «يوم الجمعة». قالت: «أنا ماشية»، وهم عرفوها أنها منهم، ولكنها كأبيها سافر من زمان، أو لعله مات، وإنقطعت سيرته، وسيرة بناته وأولاده. تناقلوا الكلام بلا أهمية عما جاء بها، وساروا لمصالحهم ومشاكل أولادهم. قالوا: قولوا لها: «مفتاح القفل

ضاع». جلست بجوار الباب وأشعلت سيجارة، وكانت تبتسم، وكانت هناك شجيرة صغيرة خضراء عليها زهرات صغيرة زرقاء. كان الشوك فيها يحتجز أوراقًا باهتة صفراء من جرائد وبعض ريش صغير لطيور، وكان على مرمى بصرها من خلف الشجرة قبر صغير إنهدم اغلبه والباقى منه مازال يحمل شاهدًا بل اسما . وسعت من ابتسامتها ، وهى تمضى فى السيجارة تخيلت أن بقية القبر يبتسم لها حتى أنهت جلستها ولا جاءها احد بالمفاتيح، فعادت ثانية ناحية البواخر، وكل آن تلتفت للوراء وتبتسم لبقية القبر.

كان الحجارون بالقرب من البحر يأكلون وقد ابحرت البواخر. نادوا عليها أن تأكل معهم، فجلست بالقرب منهم تأكل وتتاملهم وتركت لهم بقية سجائرها .

كانت وهى فى المركب تكح، وتمسح ماء عينيها، وكانت صغيرة حتى على الحزن. كان الحزن فى عينيها أكبر منها بكثير، ولكنها كانت ـ كل آن ـ تبتسم على الحزن الذى فى عينيها، وتتامل ـ فى فرح قليل ـ المراكب حينما لا يراقبها احد.



إميل المعلوف

مفهوم الزمن
فى مجموعة ديزى الأمير القصصية «على لائحة الانتظار»

تضم المجموعة القصصية الأخيرة للأديبة ديزى الأمير « على لائحة الانتظار» عشر قصص تقوم بالبطولة فيها امرأة واحدة هى الكاتبة نفسها . وتعالج هذه القصص مواضيع مختلفة تتصل كلها بالتاريخ الشخصى للكاتبة، وإن بدا من خلال بعض السرد القصصى الموضوعى أنها ليست كذلك .

وتدور قصص المجموعة حول محورين أساسيين هما السفر والإقامة وما يتخللهما من حوادث ومشاهدات وأفكار .

أما فى محور السفر فتصف لنا الكاتبة بأسلوب ساخر مشوق الفوضى والتخلف فى مطار الواق واق وهو مطار مرت به خلال رحلة من رحلاتها، وتنقل إلينا صور المعايب والمخازى التى رأتها هناك بعينيها فأحبت إمتاعنا برؤيتها وإشراكنا بحالة الضياع والضيق التى انتابت المسافرين وهم يحاولون عبثا الخروج من جحيم هذا المطار الهادر بأصوات الناس وضوضائهم(1). كما أنها تذكر مكاتب السفر وما يعانى فيها المسافر من المصاعب وما يطالعه من المفاجآت، غير ناسية أن تشير إلى أن التقيد الدقيق بمواقيت استقلال الطائرات ووسائل النقل الأخرى المتطورة لا يُعتبر وجهًا من أوجه التقدم العلمى بل مظهرا من مظاهر الكبت والارتهان(2) وإذا كان التقدم العلمى، كما ترى الكاتبة، يوفر لنا فرص تحقيق الذات والفوز ببعض الراحة والرفاه، فهو يمنعنا، فى الوقت نفسه، من أن نكون فى الغالب أحرارًا عند اتخاذ أى قرار أو عند السعى إلى إنجازه، فيضعنا «على لائحة الانتظار» لنعى عندئذ بالفعل أننا سجناء الزمن. والانتظار ليس ضمانًا لتحقيق مطلب أو تأكدًا من تهاوى

بغية، إنما هو انتظار لحدوث أمر يطالنا. ولأنه كذلك فهو تأجيل مؤيس. والتأجيل زمن ضائع لأنه زمن فارغ نكتفى فيه بالرصد والترقب. «وما دامت لحظة الانتظار ستعبر» كما تقول البطلة، فالانتظار لحظة تالية هو كذلك انتظار [٣]. هكذا يصبح واحدنا فى الانتظار المضنى سجين الفراغ القاتل .

وتشعر البطلة فى التنقل من بلد إلى آخر بخوف تفرضه عليها جدة المكان واختلاف الناس وتغير اللغة. ومما يزيد فى خوفها أن السفر الذى بدلت به مكانا بآخر قد أوهمها بأنه سيجعلها تقيم فى حاضر منسلخ عما قبله وبعده، وأن تغير الزمان رهن بجدة المكان الذى لا تترى فيه الأفعال السابقة ولا تتكرر متشابهة فى رتابة مملولة . فالحاضر، كما ظنت خطأ، أنه يتحصن إلى حين بأسوار الإطار المكانى الجديد عن تسلل الماضى والمستقبل إليه وتعكير صفوه بالحنين، قد أضاعته فعلاً بعد أن « كانت قد خططت للاستمتاع به »[٤]. «فحاضرها الذى سحبته، كما تقول، من بين الأزمنة لينسيها الماضى ويبعدها عن المستقبل» [٥]يجثم الآن عليها بثقله « فتفكر بالماضى الذى خلفته وراءها وبالبيت الذى تتمنى أن يأتى المستقبل لتعود إليه»[٦].

ومن مواضيع محور السفر الانتقال من منزل إلى آخر وما يستتبع ذلك من تجميع للأثاث ونظر جديد فى كل متاع من ثياب قديمة قد رصت فى حقائب أحكم غلقها، أو محفوظات من رسائل وصور فوتوغرافية مطوية فى الأدراج منذ زمن طويل. وتتمثل البطلة من موقع الغياب ما آلت إليه الأشياء الثمينة والكتب المهداة لها فى منزلها بعد احتراق الغرفة التى وضعتها فيها احتراقًا جزئيًا وذلك أثناء الحرب اللبنانية. ولما أخبرت بحادثة الحريق مدت يدها تفتش عن مفتاح الغرفة علها تستطيع إنقاذ ما تبقى من موجودات عزيزة على قلبها فلم تحظ به، بل تذكرت أنها تركته هناك فى الغرفة المحترقة [٧].

ولم تكتف الكاتبة فقط بتبرمها من الانتقال من بيت إلى آخر، ومن نشدانها الحنين إلى الاستقرار فى مسكن لا تحتاج بعده إلى غيره، بل تخبرنا أنها شاركت فى نقل محتويات بعض المنازل التى ماعرفت ساكنيها قط، وأن الذى أوصلها إلى ذلك وقوعها صدفة فى بعض أسفارها على منزل عرض أثاثه للبيع بعد أن خلا من أهله. وكان اشتراكها فى نقل محتوياته بعد أن اشترت بثمن بخس القطعة الأخيرة التى بقيت فيه ولم يهتم بشرائها أحد [٨]. والقطعة هذه كانت عبارة عن كتاب رتبت فى داخله مجموعة من صور ساكنى المنزل أو من كانت لهم بهم صلة. وهكذا تفاجأ البطلة بأنها اشترت ماضى الآخرين فى الوقت الذى قررت فيه الهرب من ماضيها هى بالسفر[٩].

ويئول السفر فى قصة « الباكية» إلى هجرة مميتة عندما يقطع الإنسان جذوره، بمنابع غذائه ونموه، كما حصل لشجرة الحور التى اجتثت من تربتها ونقلت مع مجموعة من أترابها إلى أرض تشكو « وطأة الحر والجفاف» لتزرع فى حفر عميقة واسعة أعدت لها[١٠]. ويبدو أن بكاء شجرة الحور وهى تحتضر قد تناهى إلى أذن القصّاصة دون غيرها من الناس، ربمًا لأنها بدأت تشعر، بخلاف الآخرين، أن الإنسان كالأحياء الدنيا من نبات وحيوان يستمد أسباب وجوده وبقائه من محيطه الطبيعى الذى يغذّيه وينميه. ولمّا أدركت الضرر الناشئ

عن هجرة الشجر والبشر ودّت أن تخرج من دوّامة السفر لتعيد غرس جذورها فى محيطها الطبيعى الذى هو البيت الدافئ فى تربة الوطن، بعد أن كادت هذه الجذور تيبس خلال الأسفار المتلاحقة فى بيوت هى أشبه بالفنادق الباردة التى لا دفء فى أرضها ولا غذاء.

وأما الإقامة فتشكّل الوجه الآخر للسفر وهما، كما ذكرنا، المحوران الرئيسيان فى هذه المجموعة. ويؤدى التلازم بينهما إلى أن يحلّ الواحد محلّ الآخر فيتعاقبان باستمرار. فالسفر الذى يفترض التنقّل الدائم من مكان إلى مكان يستدعى بالضرورة الإقامة المتنقّلة فى أمكنة مختلفة. ومن كثرة ما بدّلت القصّاصة من مساكن وعناوين نسيت أين كانت تسكن عندما وصلتها الرسائل المكدسة بين يديها، والتى حاولت أن تستخرجها من «أرشيفها العتيق» عند تحضيرها للانتقال إلى بيت جديد[11]. والبيت الجديد هذا كان دائمًا البيت الآخر الذى تنتقل إليه، والذى لن يصبح أبدًا البيت العتيق الذى تمنّت دائما أن يصبح. فقد ظلّ جديدًا لأن إقامتها فيه لم تطل، بل كانت على العموم قصيرة الأجل[12]. ويبدو أن البطلة التى حُكم عليها منذ حداثتها وإلى اليوم ألا يكون لها بيت واحد تفىء إلى ظلّه وتنعم بدفئه هو الذى حرمها نعمة الاستقرار وجعلها عرضة للقلق والضياع. فالصحة النفسية والأمان اللذان يشعر بهما واحدنا تجدهما القصّاصة داخل جدران البيت. إنهما ظلّ ذلك الأب الذى يهوّم قرب الموقد فى ليلة عاصفة، وخيال تلك الأمّ التى ترضع وليدها برقّة وحنوّ، ونار المدفأة التى تستهلك نفسها فى تمايل فرح.

ثم إن شوق الكاتبة إلى البيت وإلى السعادة التى تبتعثها فى ساكنه قد جعلها تمنح هذا البيت قدرًا كبيرًا من الوعى والإحساس فيضحى طرفًا فى معادلة الحبّ يعطى بمقدار ما يأخذ لا بالنسبة إلى من يشتاق إلى سكناه فقط، بل بالنسبة إلى موجوداته التى شاءت الأقدار أن يعرى منها. ففى قصة «ثمن بخس» تتساءل الكاتبة: «والبيت الذى فرغ من الأثاث ألا يشتاق إلى ساكنيه وإلى موجوداته التى كانت تملؤه؟»[13].

وفى بعض القصص تلمح البطلة، وهى تتسكّع فى منطقة سكنية من مدينة كانت تزورها، بيوتًا مضاءة، فيقودها هذا الضوء داخل الستائر المسدلة إلى أن تسأل نفسها عمّا «يفعل ساكنو هذه البيوت؟ أيستعدون لسهرة؟ أم يستقبلون ضيوفًا؟ هل هم فرحون أم متعبون؟ ماذا يجرى داخل هذه البيوت؟ شجار؟ حوار هادئ أم صاخب؟»[14]. ولابّد للقصّاصة وهى تنظر إلى البيوت المضاءة فى عتمة الليل من أن تكون قد لمحت بعين أمانيها إلى جانب الشقاء داخل هذه البيوت سعادة تشبه فى مدلولها الإنسانى البعيد تلك التى شهدها بالعين المجرّدة الفارس إريميتا (Eremita) فى رائعة كيركجارد (Kierkegaard) «الحقيقة فى الخمرة» (In Vino Ve-ritas) عندما اكتشف من خلال ضوء بيت متواضع آت من بعيد معنى الحبّ الحقيقى وقد تجسّد فى نفسين تعاهدتا على العيش فى سلام. فأدرك عندها أن الزواج الذى يشارك البيتُ فى إبقائه وإنمائه، لا يناقض الحبّ كما اعتقد من قبل، وأنه ليس محنة بل منحة تؤدى بالرجل إلى النجاح والتألّق لا إلى الفشل والأفول.

وبين محورَى السفر والإقامة مواضيع أخرى ثانوية تعالجها القصّاصة بشكل موجز كعاطفة الحبّ وسريرتها الخفيّة التى لا تُعلم[15]. هل الحبّ هو حبّ

الذات بعد أن يمرّ بالآخر كشرط لازم للتحقّق؟ أم هو كره للنفس لا يجلوه إلا حُلم بحبّ لا يتحقّق؟ ثم هل هو فى جوهره شعور يُقصى ولا يقرّب؟ أم إنه انعدام الشعور عندما يشتدّ ميل الإنسان نحو من يحبّ؟ الشىء الوحيد الذى اهتدت إليه القصّاصة فى تحرّيها عن طبيعة الحبّ هو العذاب الذى يدلّ على بعض مفاعيل هذا الحبّ لا على طبيعته.

ومن المواضيع المعالجة هنا انتقاض امرأة على رجلها عندما يعلّمها توقّل المراقى العالية بقدمين ثابتتين قويتين، وذلك فى الوقت الذى يسير هو بعكاز فكرى. ولّما أصبح إذعانها المكره له وتظاهرها بالعبودية أمامه تمثيلاً يدفعها إلى الهُوىّ فى حظيرة الرقّ الحقيقى وخضوعها لقامعه، ثارت فى وجهه طالبة منه التحرّر من عكازَيْه فى الرأس كى تقوى على استعادة مشيها الحرّ بقدمين متعافيتين(١٦).

يضاف إلى ذلك معالجة الكاتبة لمأساتين اجتماعيتين: الأولى مأساة الراشد الذى عليه أن يكتم صراخه واحتجاجه وغيظه على الرغم من الضيم اللاحق به، لأن الأعراف والقوانين والناس تأمره بذلك. فالصغار وحدهم، كما تعتقد القصّاصة، لهم الحق فى الصراخ، وإن لم يكن لصراخهم أىّ داع من ظلم أو اضطهاد. أما إذا تنكّب الراشد عن كظم صراخه احتجاجًا على مساءة نزلت به، فسوف لا يؤدى ذلك فقط، كما حدث فى القصة، إلى حرق قالب الحلوى الذى تحضره الأم لوليدها بل إلى الإطاحة بالمنزل وساكنيه (١٧). أما المأساة الثانية التى تعالجها القصاصة فتتعلق بالانتحار الذى يتكلم الناس عن أسبابه بيقين العارفين. إلا أن أسبابه الحقيقية غالبًا ما تكون خلاف ما يقال وما يشاع(١٨) . لذلك يحمل المنتحر معه عمومًا، عند خروجه من العالم، سرًا يشبه فى خفائه السر المكتوم الذى يحيط دائمًا بالمولود الجديد إثر دخوله العالم بغير علمه وإرادته.

وقد حاولت القصاصة أن تعالج تلك المواضيع من خلال شخصية البطلة وهى تعمل. غير أن الأعمال التى قامت بها هذه الشخصية، وهى هنا القصاصة نفسها، لا تطابق الواقع مطابقة كلية، لأنها لو طابقته لجاءت تسجيلاً أمينًا لشريط من الأحداث الحقيقية التى جرت للقصاصة فى حياتها اليومية. وهذا ما لم تشأ نقله أو تدوينه . فالحوادث فى قصص المجموعة وإن ارتبطت جذورها بالواقع الحاصل، فإن لفروعها امتدادًا فى خيال الكاتبة لذلك كان للقصاصة دور كبير فى تعديل هذه الحوادث كى تنسجم مع أحاسيسها وأفكارها .

والحياة التى تخلقها الكاتبة هنا لا تجسد فقط الأعمال والانفعالات الخارجية لشخصية البطلة، بل أيضًا ما خفى واستتر من حالها. أى أنها تمثل كذلك ما يسميه الان(Alain) ومن بعده إى . إم . فورستر (E.M.Forster) «الجانب الخيالى أو الرومنسى» لهذه الشخصية (١٩) ، وهو الحديث النفسى الذى تهجس به فى وجودها الداخلى الحميم. فالأحلام والأمانى التى تتناجى فى ضمير البطلة هى التى تجعل الحياة فى قصص المجموعة متصلة تامة لا قطع فيها، وذلك عندما تخرجها القصاصة من مستودع الأسرار فى النفس وتسلك بها مجرى الأحداث المعلنة. ومعلوم أنه فى الحياة الواقعية يظل فهمنا للآخرين ناقصًا باعتبار أن تيار وعيهم الباطنى مكتوم عنا بالكلية، وهو يمثل جانبًا أساسيًا من

شخصيتهم، وغالبًا ما يكون أصدق هذه الجوانب وأكثرها تعبيرًا عن ذواتهم. أما في القصة فالباطن ظاهر مكشوف، لذلك كان فهمنا للآخرين فيها تامًا أو شبه تام.

ينتج عن ذلك أن القصة فن زمني يؤدى معنى كليًا تامًا لأنها تصوير لحياة إنسانية تجرى في الزمان وتؤدى معنى كليًا تامًا. ولكن القصاص عندما يلتزم في قصته البعد الزمني الظاهر ويرفض ترك البعد الآخر لزمن الحياة الإنسانية، وهو البعد الخفى للرغائب والأفكار المطوية مغيبًا في ستر العدم فيكشف عن مضمونه الموري، يتجنب الوقوع في العي والصمت، ويعصم أحداث قصته عن الانقطاع فلا يئول ما ذكر منها إلى التبدد والضياع، ولا يقضى بالتالى على المعنى الكلى التام الذى ترمى إلى تحقيقه هذه الأحداث. فالقطع الزمنى في القصة الناشئ عن عدم ذكر القصاص للخواطر التى تعتمل في ضمير شخصية من شخصياته، باعتبار أن هذه الخواطر مستورة ومكتومة عن الجميع، هو تمثيل حقيقى « للفترة الزمنية المبتورة» التى تتحدث عنها القصاصة عند مشاهدتها في الفندق للمسلسل التلفزيونى الذى لا تعرف ما قبله والذى لن تكون في المكان نفسه لترى ما بعده [٢٠] ثم إن القطع الزمنى في القصة سيشعر القارئ بإضاعة وقته وجهده في الإقبال على قراءة ما تقدم من القصة التى توقفت عن الكلام في بعض مراحلها، كما أشعرت « الفترة الزمنية المبتورة » البطلة بإضاعة وقتها وجهدها في مشاهدة المسلسل المذكور أعلاه والمنفصل عما قبله وعما بعده.

أهم ما يطبع الفن القصصى إذن هو رؤية القصاص للحياة من خلال مقولة الزمان بشقيه الخارجى والداخلى. وهذا ما حاولت القصاصة، في مجموعتها هنا، الالتزام به والسير على مقتضاه. ولما كانت الحياة وما تتضمنه من عمل ونظر تتحقق في مجرى الزمان، وتتحد بآناته المتحولة اتحادًا مبرمًا، بدت لوعى القصاصة في هيئات ثلاث: ما كان، ما هو كائن، وما سيكون. إلا أن إدراك هذه الهيئات الثلاث لا يتم في قصص المجموعة إلا من خلال الحاضر. لذلك استحالت الحياة، وبالتالى أزمانها الثلاثة إلى حاضر الأشياء الماضية وحاضر الأشياء الحاضرة وحاضر الأشياء المستقبلة. فالإحساس بالحياة في تجليها عبر الأزمنة الثلاثة هو إحساس بها في الآن أى في الحاضر إذا وجب أن يكون الإحساس بالحياة وبالحاضر إحساسًا واحدًا .

والحاضر، وهو الحال أو اللحظة التى نحن فيها، قد سماه أهل التصوف «وقتًا»، وعملوا على حفظه معرضين عن الماضى الذى فنى وانقرض وعن المستقبل الذى لا يمكن إيجاده. ولما اعتبروا « الوقت» نقطة في خط العمر ونفسًا من أنفاس الحياة جعلوه جزءًا من أجزاء ماهية الإنسان فنصحوا بمراعاته ومعاملته بالخير[٢١]. إلا أن القصاصة التى حاولت جاهدة أن تعامل حاضرها بالخير باعتباره الواحة التى تستجم فيها من أثقال الماضى وتنقطع فيها عن مستقبل لم يفتر لها عن ثغر عندما كان يفد عليها في الكثير من « أوقات » عمرها المنقضية، أدركت بيقين أن الحاضر هذا هو وهم وسراب، وأنه لمحة ذاهبة تحمل في ذاتها تمزق الزمن وقساوته وانشطاره الأبدى إلى ماض ومستقبل .

ويبدو أن السفر الذى يتحقق فيه انفصال الحاضر عن الماضى والمستقبل، كما توهمت القصاصة، هو الذى

ابان لها، من خلال سياحاتها الدائمة، أنها ليست وحدها مقيمة فى حاضر منقطع عما قبله وبعده، بل إن هناك سائحين آخرين يقيمان معها فى هذا الحاضر هما الماضى والمستقبل . لذلك فهى تتساءل متعجبة عند رؤيتها الماضى أمامها فى عربة الحاضر وهى تجوب بها الأرجاء :« أنا هنا سائحة لا علاقة لها بالماضى ولا بالمستقبل. السفر حاضر منقطع عما قبله وبعده. فلم أشغل حاضرى بهموم الآخرين؟»(٢٢).

وهموم الآخرين هى ماضى هؤلاء الذى لم ينطلق من ذاكرة السائحة ليستقر فى حاضرها، بل كان انبعاثه من قلب هذا الحاضر الذى يضم الأزمان جميعها. وهذا ما أرادت القصاصة التعبير عنه عندما ربطت بين مجموعة الصور التى اشترتها فى المزاد العلنى والحاضر برباط المعية، وذلك فى تساؤلها: (... والحاضر؟ الحاضر .. لو بقى « ألبوم » الصور معى. لو بقى « ألبوم » الصور، أما كان بقى حاضرى؟»(٢٣). وهل « ألبوم » الصور هنا غير رمز لماض هو بحاجة إلى استحضار؟ « فألبوم » صور ساكنى المنزل المعروضة أغراضه للبيع قد أجبر القصاصة على أن توجد لكل صورة منه تاريخًا ماضيًا هو من نسج خيالها. إلا أن هذا التاريخ سوف ينبعث من قلب الحاضر المعاش لا من رجعه المتحول وما ترسب من صوره فى الذاكرة .

فحاضر الأشياء الحاضرة هو حاضر صائر، وكذلك أشياؤه.

ولأن الحاضر بمن فيه وما فيه لم يصر ولم ينقض بعد كليًا، وإنما هو فى حال الصيرورة والانقضاء، كان أشد جوى لصاحبه وأكثر عزلة مما لو صار وانقضى وأصبح ماضيًا بالكلية، فالحاضر المتحول باستمرار هوكالماضى والمستقبل غير قابل للإمساك والتملك، لذلك غدا ما يعمره من كائنات متحولة وأفعال منتقلة موضوع حنين غامر، إلا أن هذا الحنين جدى ورصين لقيامه على شعورين متزامنين هما الأسف والأمل . أليس الحنين هذا ببعديه المتناقضين هو الحاضر المعاش؟

وحاضر القصّاصة زمان ممتلئ قد عقد مع التذكر حلفًا يقطعه بين الحين والحين فراغ زمنى هو النسيان. ومن هذا الحاضر تقترب القصّاصة أكثر ما يكون من جزئها المفقود الذى تولى وجزئها الآتى الذى لم يجئ بعد. فهى حين تحاول أن تستبق المستقبل بأمل تجد نفسها مرغمة على أن تستحضر الماضى بأسف. الملفت هنا فى مفهوم القصاصة للزمن أنها تسير فى الطريق المعاكس الذى سار أو يسير عليه أولئك الكتّاب، ومنهم كيركجارد، الذين يعتبرون أن من يمتلك ذكرى واحدة هو أغنى ممن يمتلك العالم برمته. لذلك لم يكن همها أن تفتش فى حاضرها عن زمنها الضائع لتستمتع ولو لحين برجعته حتى ولو كانت على يقين من أن هذه الرجعة ستئول حتمًا إلى التحول من جديد.

وإذا كانت بعض شخصيات مارسيل بروست (Marcel Proust) القصصية قد عرفت شيئًا من العزاء فى استحضارها ما فنى من ماضيها بواسطة «ذاكرتها اللاإرادية» (sa memoire involontaire) فإن بطلة هذه المجموعة من القصص لم تلاق إلا الأسى عندما كانت تستحضر ماضيها بواسطة هذه «الذاكرة». فعند بروست تلتقط «الذاكرة اللاإرادية» الشبه بشكل عفوى عابر بين ما اختزن فيها من وقائع الحياة وأحداثها فى لحظات

ماضية، وما جرى أو يجرى من هذه الوقائع والأحداث فى لحظات أخرى مماثلة. ويوقظ فينا هذا الشبه ماضياً مؤنسًا قد خلص من النوافل والأعراض. فصفا جوهره وبدا فى رقته ولطافته أنه لم يكن فى زمن قط، وأنه رجع لحياة سابقة. والواقع أن صفاءه الفردوسى هذا متأت من بعضه المنسى لقيامه على تخوم عالمين هما عالم الذكر وعالم النسيان. لذلك فهو يربطنا فى أسفاره الرجوعية إلينا بإحساس غامض تختلط فيه الحقيقة بالوهم، فنشعر وكأنه قادم إلينا مع رنين الأجراس وصمتها فى يوم عيد، أو مع تأرج روائح التربة وقد بللها لأول مرة ودق الخريف. وتجعل «الذاكرة اللاإرادية» البطل عند بروست فى تفتيشه عن الزمن الضائع يأمل الماضى لا المستقبل ويتذكر المستقبل لا الماضى، وذلك إثر تحول الأزمان الثلاثة فى هذه «الذاكرة» إلى حساسية.

وفى بعض قصص المجموعة كان مخزن الماضى ينفتح أمام القصاصة بفعل تذكرها اللاإرادى. فيكفى أن تستعرض ثيابها لتذكر أن جسمها اليوم قد تغير عما كان عليه فى الماضى، وكذلك ذوقها، وأن تقرأ عنوانها على أغلفة مبعثرة فى الأدراج لتعلم أنها قد سكنت منازل كثيرة، وأن تلمح رسائل دون أغلفة لتذهب فى التفتيش عن البيت الذى كانت تقيم فيه عندما وصلتها هذه الرسائل. ولما رأت وهى تقلّب أكوام الأوراق صورة طلاب صفها ولم تجد نفسها معهم، أعادت إليها هذه اللحظة زمنًا لم يكن يسمح فيه بأن تحدث الفتاة شابًا، فكيف بالسماح لها فى أن تقف إلى جانبه فى صورة لا قدرة بعدها لأحد على إبعادها عنه. ويقودها تداعى الأفكار إلى السؤال عن مصير هذه الصورة. هل لا تزال فى حوزة هؤلاء الرفاق؟ أم أنها فقدت كماضيهم؟ وأصحاب هذه الصورة.. ماذا حل بهم؟ أين هم الآن؟ أفى المكان الذى كانوا فيه، أم فى مكان آخر لفظتهم إليه مرامى الغربة؟ ويستوقفها إهداء صديقة لها صورتها منذ ثلاثين سنة «كذكرى لماض بعيد جميل»، إلا أن هذه الذكرى غدت بالنسبة إليها اليوم تبصرة لما يمكن أن تكتبه لها الصديقة نفسها لو أهدت إليها صورة جديدة الآن. وتكتشف أخيرًا من خلال النظر فى دفتر قديم أن خطها منذ خمسة عشر سنة كان أفضل مما هو عليه الآن. فقد ازداد اليوم غموضًا لازدياد سرعتها فى الكتابة. ولكن لماذا تكتب اليوم بسرعة؟ أليس لكى تستنفد من الزمن الباقى أقله؟

ويكمل التذكر اللاإرادى سيره مع القصاصة فى شعاب الماضى من خلال التركيز كليًا على حاضر عائلة غائبة يتمثّل فى أثاث بيتها المعروض للبيع، ومن ضمنه مجموعة من صور هذه العائلة. أما الماضى المثار من قبل القصّاصة فهو وإن كان افتراضيًا صرفًا لا يعبّر عن واقع العائلة الحاصل، بدليل أن من يعيد التذكير به يجهل كل شىء عنه، فإن خيوطه جاءت منسوجة من تاريخ القصّاصة الشخصى المثقل بالمتاعب والأعباء.

وفى حين يرى الباحث غاستون باشلار (Gaston Bachelard) فى حديثه عن تعادى[٢٤] المتوحّدين الحالمين أن ماضيه الشخصى كاف لإرهاقه. لذلك فهو ليس بحاجة إلى تحمّل ماضى الآخرين. إلا أن ما لا يمكنه الاستغناء عنه فهو صور هؤلاء وهم يحلُمون فى وَحدتهم تحت نور المصباح، تلك الصور التى تُشعره بالوَحدة لأنها تجعله فى حضرة وَحدة أخرى مماثلة هى

وحدة الآخر، وتحثّه على أن يحلم فى أحضانها تحت نور مصباحها الخافت[٢٥]؛ نجد القصّاصة تقف من هذا الموقف على خطٍّ مناقض عندما تقبل أن تُشغل حاضرها بماضى الآخرين على الرغم من تبرّمها من ماضيها هى ومحاولتها الفرار منه. ولكنها بخلاف باشلار الذى يلوذ بالآخرين محاكيًا حياتهم مستهديًا بتجاربهم، فهى لا تستمدّ منهم أىّ مدد يعينها على التخفيف من أثقال الماضى، بل نراها تُسقط على الأسرة الغائبة تجاربها الماضية، وتلوّن تاريخ أفرادها الذاهب بشيات أيامها المنقضية.

فالقصّاصة تحزن عندما يقع نظرها للمرّة الأولى على الأثاث المعروض للبيع، لأنه مرشّح للانتقال فى كلّ لحظة من اللحظات إلى مكان آخر. فإن مجرّد تصوّرها أن أمتعة المنزل هى فى طريقها إلى الخروج منه أثار فى نفسها الحزن لأنه أثار الكامن من حنينها الدائم إلى بيت تستقر فيه لا إلى بيت تبارحه، وجعل تحقيق هذا الحنين أمرًا فى غاية الصعوبة. وعندما حملت « ألبوم » صور ساكنى المنزل، وهو المتاع الوحيد الذى بقى من أمتعة البيع أحست برهبة من لا يحمل أثقال تاريخه الشخصى فقط بل أوزار تاريخ جماعة من النساء والرجال والشيوخ والشبان والأطفال، فيفرح لأفراحهم ويحزن لأحزانهم . أليس هؤلاء، كما تدعى القصاصة« هم الأصدقاء الأكثر بوحًا» (٢٦) إلا أن هذا البوح لم يأتها من شفاههم الصامتة بل من مخزن ماضيها هى ومن ذكرياتها الملونة بألوان الفراق. لذلك فهى تسقط فرحها على صورة طفل ذاهب، كما تظن، لأول مرة إلى المدرسة، وتجرى قلقها على والديه البادبين معه فى الصورة لكونهما يعرفان، كما يتراءى لها أيضًا، أن مسيرة طفلهما هذه هى أولى مسيرات حياته الصعبة. هل الطفل كان فى الصورة فرحًا حقًا؟ وهل كان والداه قلقين فعلاً؟ الواقع أن قراءة القصاصة للفرح والقلق فى الصورة هى فى الحقيقة قراءة لهما فى كتاب « التعب الجديد» الذى اشترته لنفسها بثمن مادى بخس ولكن بكلفة معنوية باهظة لأنه أحيا فيها ذكريات ماضية مؤلمة ظنت أنها أصبحت، بفعل التراخى الزمنى، فى عالم الهباء.

فحاضر الأشياء الماضية يضع بطلة هذه المجموعة فى مراجهة دائمة مع الألم، ذلك أن استرجاع ما انقضى لا يعنى مطلقًا عودة الماضى الذى كان حاضرًا بل ماضوية هذا الماضى الذى « حينما أتى كان قد انتهى » كما تقول البطلة فى بعض قصصها (٢٧). فما ضوية الماضى لا يتم استحضارها إلا بالتذكر الذى هو الاسترجاع الصورى لما كان من تارات الحياة والفكر. ولما كانت رجعة المتحول تقودنا حتمًا عند انتهاء التذكر إلى تحول الرجعة نجد أن المتذكر نفسه يصاب بالانكسار مرتين: الأولى فى فناء الماضى الذى كان حاضرًا، والثانية فى تزايل استعادته بالتذكر. فالماضى الذى كان حاضرًا لايثنى حتى ولو حاولنا أن نكرر الفعل المنقضى بالطريقة نفسها التى حدث فيها مرات ومرات . فتكرارنا لهذا الفعل، مع توخى الدقة فى تكلّف هيئته وصفاته عند المشابهة والمحاكاة، ليس إعادة مطابقة له بل فعل جديد مختلف عنه كل الاختلاف. لذلك فالمرة الثانية لا تصبح قط المرة الأولى بل تنكشف لنا فى فعل جديد، وتبقى المرة الأولى هى المرة الأخيرة. كما أن الابتهاج الثانى لا يصبح قط الابتهاج الأول بل يظهر لنا فى شكل ابتهاج جديد، ويبقى الابتهاج الأول هو الابتهاج الأخير. أمّا ماضوية الماضى التى حاولت البطلة فتح مخزنها ظنًا

منها أنها « ستستمتع بذكرياته التى تخبئ »[٢٨]، فهى لم تجد فيه أى عزاء لأنه لم يزل عنها أى ضرر سابق ولم يرجع لهـا أى فـرح منقض. ثم إن الدافع الذى كـان يحدوها إلى أن تفتح باب هذا المخزن باستمرار هو الحنين إلى « ماكان ». والحنين هذا لا يولد إلا أشباحًا غير قابلة للامتلاك. إنها فقط مثيرة للشوق وباعثة على التحرق أليس الحنين فى جوهره توجهًا يائسًا إلى امتلاك المتعذر والممتنع؟ فالقصاصة ترى أن الذين اشتروا بعض أثاث المنزل المعروض للبيع قد « أدخلوا البهجة إلى نفوسهم بشراء قطعة جديدة لبيتهم. والذين باعوا الأثاث كان هناك سبب دعاهم إلى التخلص منه فتحقق مطلبهم» [٢٩]. أما هى فلم تفز إلا بالحنين الذى يدعوها إلى أن تلعب دور الغائب فى استحضار ماض موهوم ملىء بالرغائب التى لا تتحقق .

ولما وجدت أن « احتفاظها ببعض القصاصات والأشياء التى ستحبها حينما تصبح ماضيًا» [٣٠] لم يكن البديل عن طيب العيش المنصرم، « عملت بفعل إرادى، كما تقول، على إلغاء الماضى» [٣١] كى لا تظل أشباح الأشواق المؤلفة ترشح منه وتعمر حاضرها الكئيب. فصور الصحب والرفاق التى احتفظت بها، والرسائل القديمة التى حرصت على الإبقاء عليها، والأشياء التى صانتها من الضياع، هى من آثار الماضى التى اتخذت لها مكانًا فى متحف تاريخها الشخصى. غير أن هذه البقايا المجسدة المحسوسة التى حرصت البطلة على حفظها فى أدراج خزائنها لم تكن بمثابة محطات مؤنسة للتذكر. فقد بدا من خلالها الماضى مؤيسًا مشعرًا بالكآبة والجزع . فالمحفوظات التى يخلفها الزمن وراءه هى ذات قدرة خارقة على استرجاع الماضى بصورة مفجعة تجعلنا نعى ما نكون عنه فى الغالب غافلين، وهو أننا أبناء الصيرورة تسير بنا فى اتجاه واحد لا ينعكس إلى أن تنزلنا فى محطة الوقف ، وقفنا نحن، فى حين تكمل هى سيرها إلى ما لا نهاية .

فالتذكر الذى تستثيره مقتنيات تدل على الماضى كالزهرة المجففة أو الرسالة المحبرة أو الصورة الجامعة هو فى الغالب، مؤلم. لذلك سميت الذاكرة موضع الألم . إلا أن هناك تذكرًا آخر لا يعول على أى مخزن للآثار الدالة على المنقضى من عيش سابق .إنه التذكر المستوقد للشوق والحنين، والمماثل للادكار العفوى العارض (anamnesis) عند أفلاطون وأتباعه . والادكارهذا عدو الادخار. فليس من الضرورى أن يلجأ صاحبه إلى ما يملك من آثار حياته المعاشة ليعبر بواسطته إلى ماضيه. فإذا ما سمع فى العشية شدو طائر شريد أو سطعته رائحة طعام ما أو لمح صدفة ألق نجمة ترتجف فى سدفة الليل، وهى سمات عابرة لا توحى بأنها تستدعى ذكريات خطيرة مهمة، ولا تستوقف من الناس إلا من كان متوفز الفكر، مرهف الشعور ومنصتا أبدا إلى النأمات الخفية فى الطبيعة والحياة، ظهرت له صور الماضى، وانبعثت لحظات عيشه السابق من العدم كواحة أمل فى ليل مسيرته المتعثرة، تؤنسه وتضاعف حنينه إلى شىء يصعب تحديده. هذا على الرغم من أن تجليات ماضيه الملتمعة فى سماء حاضره تجىء كالبرق الخلب لا تثبت أو تستطال.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن البطلة عندما عمدت إلى إقفال صندوق الماضى بالمفتاح مدت يدها إلى جيبها فلم تجده فيه، ولم يكن كذلك فى حقيبتها، ولا فى علبة

المفاتيح، ولا فى خزانتها[٣٢]، فراحت تفكر فى المكان الذى وضعته فيه. ألم يسبقها إلى هذه التجربة الشاعر تى. إس. إليوت (T.S.Eliot) عندما قال: «إننا جميعا نفكر فى المفتاح، كل منا فى محبسه يفكر فى المفتاح»[٣٣] ويبدو أن القصاصة التى أعياها الإهتداء إلى المفتاح فى محبس الزمن قد أحسنت عملاً عندما استعاضت عنه بالقلم. فالقلم يفتح للإنسان بابًا على قياسه، وهو قياس أرحب بكثير من قياس الباب الذى يشرعه المفتاح، وإن بدا ظاهرًا أنه أضيق منه. فمخزن الماضى، كما تقول، لم يكن محتاجًا إلى مفتاح لأنه كان «ينفتح تلقائيًا كلّما بدأت الكتابة» (٣٤). وهكذا يستحيل التذكر فى فعل الكتابة، عند القصاصة، إلى عبرة (بكسر العين) والعبرة إلى عبرة (بفتح العين) والعبرة إلى إذعان وخضوع لجرى الزمان. أليست الحقيقة كلها فى الأدب كالحقيقة فى الحياة هى فى هذا الإذعان وفى هذا الخضوع؟ وعندما بدلت القصاصة المفتاح بالقلم فكت قيدها وخرجت من سجنها ولو إلى حين. فالكتابة تنفّس خارج أبواب العالم، إلا أن الفرح بها عبثى لا مجد، خاصة وأنها فى مآلها الأخير زائلة بزوال من يكتبها، ولو تأخرت عنه فى الزمان . أما ما يميزها عن كاتبها الذى يموت ويلحد فى فسحة ضيقة داخل الأبواب المغلقة، فهو أنها لا تموت بل تفنى كالعطر المتأرج فى رحاب الفضاء، وتضيع كالنغمة العذبة فى لجج الأثير.

فلتكتب إذن القصاصة القصص ما دامت تنتظر مع المنتظرين خلاصًا من سجن تعرف جيدًا أنه لن يتم الخروج منه إلا بالخروج من العالم. فإن الذى أحكم غلق بابه قد أضاع هو أيضًا المفتاح ربما فى غرفة له محترقة كغرفة القصاصة، وأنه يفكر منتظرًا مع المنتظرين فى طريقة للاهتداء إليه .

الهوامش:

١ ـ انظر: قصة «مطارواق واق» ضمن المجموعة، ص ٦٤ ـ ٧١.

٢ ـ قصة «على لائحة الانتظار» ضمن المجموعة، ص ٢٦.

٣ ـ القصة نفسها، ص ٣٢.

٤ ـ قصة «ثمن بخس» ضمن المجموعة، ص ٦١.

٥ ـ القصة نفسها، الصفحة نفسها.

٦ ـ قصة «على لائحة الانتظار» ص ٢١ ـ ٢٢.

٧ ـ قصة «حرائق الماضى» ضمن المجموعة، ص ٩٨.

٨ ـ قصة «ثمن بخس» ص ٥٢.

٩ ـ القصة نفسها، ص ٥٥.

١٠ ـ قصة «الباكية» ضمن المجموعة، ص ٨٣.

١١ ـ قصة «أوراق من الأرشيف العتيق» ضمن المجموعة، ص ٧ ـ ٨.

١٢ ـ قصة «حرائق الماضى»، ص ٩٢.

١٣ ـ قصة «ثمن بخس»، ص ٥٢ ـ ٥٣.

١٤ ـ قصة «على لائحة الانتظار»، ص ٢٢.

١٥ ـ أنظر: قصة «مظلة الخريف» ضمن المجموعة، ص ٣٥ ـ ٤٧.

١٦ ـ أنضر: قصة «عكاز فى الراس» ضمن المجموعة، ص ٧٢ ـ ٧٨.

١٧ ـ أنظر قصة «قالب الحلوى» ضمن المجموعة، ص ١١٢ ـ ١٢٦.

١٨ ـ أنظر: قصة «وصفة الطبيب» ضمن المجموعة، ص ١٠٧ ـ ١١١.

١٩ ـ E. M. Forster: Aspects of the Novel, London: 1963, pp. 53- 54.

٢٠ ـ قصة «على لائحة الانتظار» ص ٢٧.

٢١ ـ ابن سبعين المرسى: رسائل ابن سبعين، تحقيق عبد الرحمن بدوى، القاهرة: لا. ت، ص ٤٧.

٢٢ ـ قصة «ثمن بخس» ص ٥١.

٢٣ ـ القصة نفسها، ص ٦٣.

٢٤ ـ التعادي: إصابة الواحد بداء الآخر.

٢٥ ـ Gaston Bachelard: La Flamme d'une Chandelle, Paris, 1962, pp. 54-55.

٢٦ ـ قثصة «ثمن بخس» ص ٥٤.

٢٧ ـ قصة «أوراق من الأرشيف العتيق»، ص ١٧.

٢٨ ـ قصة «حرائق الماضى» ص ٩٨.

٢٩ ـ قصة «ثمن بخس» ص ٥٩ ـ ٦٠.

٣٠ ـ قصة «أوراق من الأرشيف العتيق» ص ١٦ ـ ١٧.

٣١ ـ القصة نفسها ص ١٧.

٣٢ ـ قصة «حرائق الماضى» ص ٩٨.

٣٣ ـ القول فى الأصل: We think of the key, each in his prison/ Thinking of the waste the key land انظر: المقطع الخامس من قصيدة «الأرض الخراب» لـ تى. إس. إليوت.

٣٤ ـ «قصتى مع الكتابة» ضمن المجموعة، ص ١١٩.



سعد القرش

شجرة الخلد



فى صعوده إلى حجرة السطوح. تخلى عنه غضبه لأول مرة. ألفة ما جرت بينه وبين باب شقة الدور الأخير.. فى منتصف الليل، يعود هو وصاحبه، مثقلين بما يحملان من عشاء خفيف.. بالضبط أمام هذه الشقة، تتكسر تحت الأقدام عظام لرؤوس أسماك، وتندفع أمامهما قطة، مذعورة.

امتصت المساءات الفائتة بقايا الضيق. ذابت مصمصة الشفاه، ترسبت فى أعماقهما، فيما يشبه الضحكات غير المفهومة.. ثم ينشغلان بالعشاء والثرثرة.يطلان على مدينة تنكمش على نفسها ليلًا. يقسم كلاهما أنه سيطوعها لأمره يومًا ما. تشحب الألوان تحت أجفان الليل تختفى المنازل مغتسلة بالصمت والضباب. تغلق النوافذ على الأسرار. كم امرأة فى هذه المدينة تتحمل هجر زوجها لها أكثر من ليلة؟. هل يفضل الرجال الاستلقاء على زوجاتهم - أو غيرهن - عرايا المؤخرة؟.. آه ياقاهرة. يشير صاحبه إلى الأحياء الراقية. بصوت عال يؤكد عدم تنازله عن الإقامة بأى منها. أنا المعز لدين الله.. المعز لنفسه. تعلو أصوات الهمس من الشقق المقابلة.. بتنهدة أقرب إلى الرفض يوضح تمسكه بحى العباسية.

خلت له الحجرة. لا يرى إلا فراغًا يضيق به. أسبوع كامل، لا يعلم كيف يمر عليه حتى يعود صاحبه. هل أصبح المكان مناسبًا لدعوة الزملاء وبعض الزميلات على الغداء؟. فى اللحظة الأخيرة، سيعتذر لهم إلا واحدة. لا يستبعد قسوة ردها. أليس من الجائز أن تكون فى انتظار إشارة؟. أيًا كان الرد، فهو أخف من صفعة تلقاها يوم تلصص على جارته الصغيرة، زوجة الثرى الكبير، بعد ليلة عمل شاقة، خذله جسمه من وقت لآخر، وكلما أفاق، اكتفى بمسح التراب العالق بجبهته بفعل ارتطامها بالشيش. أغلقت الحسناء نافذتها بعصبية، وهى ترشقه بشتائم ألهبت أذنيه.

يمنح نفسه الحق فى كل شىء، إلا الكلام عن جارة الدور الأخير. كثيرًا ما أقسم لصاحبه أنه لم يرها. وإن كان يدرك أنها تراقبه فى هبوطه، وتتابعه من الشرفة. دون أن تواتيه الجرأة على مبادلتها النظرات الصامتة. هذه الليلة، عاد مبكرًا. طقوس الصعود ناقصة. درجات السلم نظيفة، بلا عظام، ولا قطط. للحظة نظر إلى الباب. كل شىء هادئ. هل يمد يديه إلى صفحة الماء؟. أو يغمر فيه وجهه دون تهشم صورته؟.. بمجرد دخوله الحجرة، داعب أعماقه صوت الصمت السارى فى الضوء الخافت. هو وجه الماء، يرفض لمسه. يكفيه رؤية وجهه فى صفائه.

لم يسمع لها صوتًا. النظرة المنكسرة دعته للهبوط. على الدرجة العليا للسلم وقف عند حافة الكون. هل يركل الأرض بيمناه؟. دفعها أمامه فى تردد، خشية الانزلاق أو التعثر. اندفع هابطًا. وقلبه يعيده إلى سطح الماء، يطفو به، وهو يتعجل الوصول. غريقًا كان لا يخاف البلل.

كانت قلقة وخائفة. كاد يسألها عما إذا كان قد رآها من قبل. الوجه صبوح، وأليف. لا يدعو إلى المغامرة. لماذا تخمد النار المقدسة داخله، ولا تخلف جمرًا؟. متى تتخلص من هذا الدرويش؟. هل تستطيع أن تشدو بأغنية مناسبة؟.. تبادلا حوارًا بنظرات عابرة. انتهى بقبوله الصامت للدخول. تحامل على نفسه. وهى أطرقت إلى الأرض. تبحث عن نافذة تطل منها على عينيه. أدار لها ظهره، ومشى إلى النافذة. تسلق سؤالها كتفيه، نافذًا إلى أذنيه:

- أنت وقفت أمام الباب الليلة بالذات.

أراد أن يمنح الموقف بعض المرح:

- لليلة الثالثة لا أتعثر بالعظام.. أو القطط، أو.. رؤوس السمك!

افلت منها ذيل ابتسامة:

- نصح الطبيب أبى بتناول الجبن فقط.. وأنا شبه صائمة.

تساءل بإشارة إلى حجرة مغلقة. هم بالانصراف. طمأنته بهدوء:

- أبى لا يسمع. عجز عن الحركة منذ يومين. أمس ذهب بصعوبة إلى الحمام، واليوم نقلته إلى حجرته.

بلا إرادة منها بكت.. لو يستطيع ان يجفف دموعها. يخشى الاقتراب من الظل، مهما تكن حرارة الشمس.. أحاطت نفسها بنفسها. وهو يدعى عدم الفهم. تنحنى الشمس نحو المغيب. يمتد ظل شعرها، وهو لا يقترب من الشجرة. فى المسافة الفاصلة يقف، يحتويها فى صدره، يغيب عن نفسه.. عنها.. عن صاحبه. عن الأب القعيد. يطلق الدرويش أغنية شجية، تتجاوب معها كائنات الليل. عند المقطع الأخير يقول:

- لا أعرف كيف أساعدك.

- يكفينى هذا.

- المسألة... ثم إن أباك.. وربما صاحبى.. اقصد..

يدها على قلبها. اهتزت شفتاها بحروف مبهجة. ثم استدارت:

- هذا يكفينى، ولا تحدثنى عن صاحبك. ألم يقل لك؟

- ....؟

- قبل أيام طلب يدى. أبى وافق لما عرضت عليه الأمر، وانتظره لكنه سافر.. ولن يعود.

- هذه ليلة المفاجآت!.

واصلت حديثها كأنها تكلم نفسها:

- أنا تجاوبت معه. وفى اليوم التالى، جلس فى مواجهتى، وهمس لنفسه متباهيًا «ما رأيت مثل هذا...

ابتلت الحروف بالدموع. وهو يقفز إلى حجرة السطوح، كان صاحبه عائدًا منتشيًا، يرطن بأغنية غريبة، يحاور فتاة لا وجود لها. أخيرًا انتبه إليه. وقال بفخر: هل رأيت فى حياتك صدرًا تعجز يداك عن احتوائه؟.. لن تراه حتى بعد وفاتك.. أنا وجدته.

- ابتلعت الإهانة. وفى اللحظة التالية، حاول، لكنى رفضت، بينما كان أبى خارجًا من حجرته.

تذكر أن الليلة باردة لدرجة لا تطاق. أشار من جديد إلى باب الحجرة:

- أخشى أن يخرج الآن.

جاءهما صوته الذابل مكفنًا بالشيخوخة. فتحت الباب بحذر. وهو صعد السلم قفزًا. ومن حجرته عاد إليها ببعض حبات الليمون. أعدته لأبيها. ثم عادت تلتقط انفاسها، وتتصنع ابتسامة.

- ليتنى أستطيع أن اقدم له شيئًا.

ربتت على ظهره. كادت تنحنى، تقبل رأسه، وهى ذاهبة إلى حجرة المريض عائدة بالكوب الفارغ، وعيناها تشعا ن بريقًا اخاذًا:

ـ كاد يسألنى عن مصدر الليمون!.

قبل أن يسألها عن سر غرابة السؤال، أجابت:

ـ لا اغادر البيت منذ يومين.

ـ أتمنى أن أطمئن عليه بنفسى.

لمحت الصدق فى عينيه. أخذته من يده، وهى تضع إصبعها على شفتيها:

ـ انظر إليه من حيث لا يراك.

انشغلت بإعداد كوبين من الليمون، لهما.. كان الرجل مستلقيًا على ظهره. على سرير مرتب ونظيف. إلى جواره أدوية، وهواء مشبع برائحة الموت. تحسس جيبه. بضعة جنيهات لعلها تسهم فى منحه بعض الحياة. عندما استدار، كانت فى مواجهته. على مقربة منهما كوبا الليمون.. نبض القلب، وألق العينين. وحيرة النفس أكبر من قدرته على ادعاء تجاهلها:

ـ ليتنى أستطيع أن اريحك.

أغمضت عينيها مطبقة على سر غامض:

ـ حتى هذه؟.

وأشارت إلى وجنتها...

ياأيها الذى يستطيب ولا يستجيب لمن وهبت نفسها رهبة غائب قد يعود ورغبة فى مقيم تخشى هروبه وشرود نظراته مستعيذًا بمن فى القلب عرشه لماذا التردد فى موضع التدله والقرب لا الذل والرعب ممن تمنيت أن تمنحك نظرة لتسبح فى ملكوت عينيها مستظلًا بشجرة لم تكن للخلد يومًا ولكنك صاعدًا هابطًا كنت تركل قلبًا يهيم بمن تراقبك ولا ترى إلا طيفًا جسدته خيالاتك فتجرى إلى هابيل تحذره تحذر نفسك من بطش أخيه أخيك فيما كان أبوكم مشغولًا بقرض ظفره ومن خلفه حاولت زوجه ستر عورتيهما عن عيون القرود والأسود والفهود وعصافير الجنة الشاردة التى وسوست لأبيكم وهو راقد بأنكما تنويان وتختبئان بالحجرة المواجهة تعدان كوبًا من الموت لمن يريد ولا يريد تذوق طعم المرارة والحموضة وتتذوقان رحيق الحياة فقال ويحك ياأيها الذى استطاب واستجاب ولم يعد فى قلبه عرش إلا لذاته ولمحت فى عينيه

سطور انكسار لا يجبره إلا موت جريح يعجز عن بلوغ جواد جامح حملك طائرًا نحو ملمس اللبن الداعى فلبيت بادئًا بالوجه دلتا النيل غير منتهٍ بالنهدين ضفتيه وبينهما يجرى النهر شمألًا جنوبًا كيفما شئت أينما جئته جاءك الذى يداعب طفولتك الأولى وأنت تجرى فى الحارة بين العيال متسخًا بالبراءة وهم يضحكون بهجة لكن ذاك العجوز تأبط حزنًا عليك بكشفه عريك الذى سيكون فى حضرة الموت ذات مساء والفتاة تجذبك نحوك وأنت ترد نفسك عنك لأن النهر ينبع من تجويف تخشى الآن ارتياده...

دون أن تتكلم، أشارت إلى وجنتها.. حتى هذه؟. من فرط الحيرة، اقترب من الشجرة. القطوف دانية. أقرب إليه من كوب الليمون، والذ منه مذاقًا. للنار المقدسة طقوسها، لا يطفئها - حتى - اصطدامها بالكوبين، وارتطامها بالأرض. عين الماء دائمًا صافية. لا يرى فيها إلا وجهه. فماذا لو غامر بالشرب منها، بتذوق طعمها ولو مرة.. مرة واحدة؟.

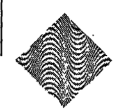
فى اللحظة التى تهيأ فيها للاقتراب، ولمست يداه نعومة الثمرة الناضجة. شقت الصرخة العفية صدر الليل، أصابته بالرعشة غير المقدسة. من بين يديه تسربت إلى حجرة الأب...

من فتحة الباب رآها تحتضن النائم بعنف، تهزه وتهتز معه وتهتز به. اختلطت نشوته الموءودة بالارتباك. أحس بالدهشة والبلل، نظر إلى الأرض وهو لا يصدق...

خرج، لينتظر قليلًا، على السلم، استعدادًا للمشاركة فى الزحام. أمام باب الشقة، مع جيران انتزعتهم أيدى الصرخات من أحضان النوم...



بهاء ولد بديوه



نشيد الضفاف

لأنى أحبُّ احتضانَ الصدَى المُتولّهِ..

مِنْ همِّنَا الأبدىِّ الشّرودِ..

صدَى الغسَقِ الأولىِّ..... صدَى الوَجَعِ المُتمَاسِكَ فى الغسَقِ الأوَّلِىِّ..

صدَى نَبْضهِ المُتوغّلِ بَيْنَ العروق وبَيْنَ الجُذُورِ..

صدَى النَّسْغِ فى خَفْقِهِ المُسْتَسِرِّ البَعيد .حفيفِ البدايَاتِ..

أجْرَاسِهَا المُستَهدِةِ إذ مَاجَ فيها شُعَاعُ الحنينِ...

صدَى الإصْبَعِ المُتَشَبثِ بالصّخرِ.. حتَّى أنَاجِىَ فى الصّخْرِ لَمْسَ البَنَانِ البَعيدِ..

صدَى غامضاً كالتِمَاعِ النّجْومِ..

صدَى الكَلِماتِ التى التَبَسَتْ بالسّدِيمِ. لِهَذا الصدَى المتَبَجِّسِ مِنْ غَيْهَبِ الدّمِ..

مِنْ سُرّةِ الأرْضِ..

هلْ جِئْتِ من بابها المُتَألِّقِ..

مِنْ بَابِ مصْرَ..

فيَابابها المُتفتّح عن لُؤلؤ اللّحظات السّحيقة!.
والذّكريَاتِ المُغطّاة بالخِرقِ الدّاميات.. وفوْقَ المَرائي..
لُفَافَاتُ هَذَا الضماد العَتيقة.
تخفق فوْقَ المَرَائي
وَهَذَا الاديم ألمجرّحُ بالمَاءِ والدّم.
إنّ عَرَوقَ الصّخُور صُخُور البِدَآيات..
تَرْسُو بِهَذَا الادِيم المُجَرّح.. تَرْسو الصُخُور
هُنَا تَتَصَاعَدُ فى أوْجِهَا الذّكْرَيَاتُ.. شِدَاداً وَشَاهقةً..
مِثْلَمَا يتَصَاعَدُ بُرجٌ مِنَ الصّخْرِ.
دَعْنى سَأعْبر هَذِى المَداخلَ! إنّى سَأصْعَدُ تِلْكَ الصّخُورَ.
صُخُوراً مِنَ العَزْمِ والدّم والعَرق المُتَدَفّقِ..
هَذَا السّنَاءُ المُرَدُّ .. تِلْكَ الصّخُور التى اسْنَدَتْها إلى النّجمِ..
مِنْ طِينَةِ الخُلْدِ كُفُ الطمُوحِ العَنِيدِ.
فَيَا قمةً تَتَلَبّسُ فِى غَمَائمِهَا المُسْتَظلة مِنْ وَارفِ الغَيْبِ!.
تلكَ الصّخُورُ التى تَتَطَاوَلُ فى سَرمَدِىّ السّمُوقِ..
فَمَاذَا تُضِىءُ المَشَاعِلُ غَيْرَ الأيَادِى التى حَمَلَتْ صَخْرَهَا
وانْحَنَتْ تَحْتَ هَدّ المَعَاوِلِ سَاعَاتُهَا؟.
ام تُضِىءُ المَشَاعِلُ غَيْرَ النجيعِ المُطلّ عَلَى السّفْحِ؟.
إنّ سُفُوحَ الزّمَانِ مُضَرّجةٌ بِخُطَى الغَابرِينَ..
بِهَذَا الدّم المتَصَاعِدِ. مِثْلَ سَلاَسِلَ لاَمِعَةٍ تَتَدَلّى مِنَ السّقْفِ. فِى حُلْمِنَا السّرمَدِىّ
فَكَمْ بَعْدَ السّقْفُ!. يَا سَقْفَ هَذِى الصّخُورِ!.
فَمِنْ ظِلّكِ البَدءِ.. تَخْتَلِطُ الذّكْرَيَاتُ مَعَ الطّمْيِ فى رَحِمِ البَدْءِ..

مِنْ قَبْلِ انْ يَغْرُبَ اللَّوْنَ فِي اللَّوْنِ. مُرتحِلاً فِي الفُصُولِ..
ومِنْ قَبْلِ انْ يَيْنَعَ الطيْن اوْ يَيْنَعَ المُسْتَحِيلُ..
ومَنْ قَبْلِ انْ يَيْنَعَ اللَّمَعَانُ المُهَفْهَفُ..
مُنْسَرِبًا فى شُفُوفِ الزُّجَاجَةِ.
إنَّ رنِينَ الكُئوسِ البَعِيدَةِ... يَعْبُرُ هَذَا المَدَى المُستطِيلَ..
مِن البَدْءِ للِسَفْحِ.. هَذَا الرنِينُ المُضَرَّجُ بِالدَّمِ..
مِنْ صَرْخَةِ الفَرَحِ المُستَهِلِ... وحَتَّى هُتَافِ الطموحِ الولِيدِ..
مِن الدمِ للدَّمِ يعْبُرُ هَذَا الحَنِينُ الطَوِيلُ.

ولكِنَّنِى...
كُنْتُ أعْبُرُ جُرْحَ المَسَافَاتِ فى عنفه المُسْتَبِدُ..
وأُصْغِى لِهَذَا الهُتَافِ المُلَطَّخِ بالطِّينِ وَالوَحْلِ..
هَلْ تَسْمَعُ النَّبَضَاتِ العَمِيقة فِي جُرْحِنَا..
فى الهُتَافِ المُرَقْرَقِ مِن فجوَاتِ القُرُونِ.. وبَيْنَ خُيُوطِ الدَّمِ المُتَنَاثِرِ..
إنَّا نَثَرْنَا مَعَ الدَّمِ فى الرِّيحِ أشْلاَءَنَا.. وانْتَثَرْنَا..
أمَا زِلْتَ يا أيُّهَا الحُلْمُ رَيَّانَ مِنْ دَمِنَا؟.
فى اشْتِعَالِ المسَافَاتِ تَحْتَ الخُفُوقِ.. خُفُوقِ النّداءِ المُذوِّبِ..
مَا بيْنَ ذَاكَ الهُتَافِ البَعِيدِ.. وَهَذَا الهُتَافِ الجَدِيدِ.

ولكِنَّنِى.. كُنتُ أجْتَازُ فجرًا مِنَ الوَجْدِ والَورد.. والألَقِ المُتَبَلِّجِ..
مُرْتَعِشاً بالنَّدىَ ذِى الحَبَابِ المُشَعْشَعِ..
مِنْ أرْجُوَانِ الضِّيَاءِ الولِيدِ.

كَأَنَّ انبجَاساً مِنَ الضَّوءِ.. ينْشُرُ فِى عَتْمَةِالرُّوحِ أَطنَابَه
حِينَ كَانَتْ شَوَارِعُكِ الظَّامِيَاتُ تُزَحْزِحُ عَنْ سِرِّهَا المُدْلَهِمُّ..
غَلاَئِلَ مِنْ شَفَقٍ وَجُمُوحٍ.
كَأَنَّ البَرِيقَ المُشَوَّشَ يُشْعِلُ ذَاكرتِى..
فَتَمُوجُ بِأَطْيَافِهَا.. مِثْلَ يَمٍّ تَقَاذَفَ فيهِ الدُّجى والنجُومُ..
حطَاماً مِنَ المَوْجِ والضَّوْءِ..
إنَّ بَرِيقَ النَّوَافِذِ. مَازَالَ مُنْهَمِراً بالغِنَاءِ المُرَوَّقِ..
مَازَالَ منْهَمِراً فِى الرِّيَاحِ خِلاَلَ النَّوَافِذِ..
نَبْعُ الغنَاء الزُّلاَلِ الرَّقِيقِ..
ومَازَالَ مُنهَمِراً فى النَّوَابِضِ..
فى خَلَجَاتِ الدَّمِ المتُحفِّزِ..
فى شَوْقِنَا المستَفزِّ الجَمُوحِ.

فإما استَمعْتَ.. فإنَّ حَفِيفَ السُّتُورِ يُغَنِّى..
لأفْيَاءِ هَذَا الزَّمَانِ المُعَتَّقِ..
هَذَا الحَفِيفُ الأجَشُّ
كَنَهْرٍ تَمَلْمَلَ مُنْدَفِعاً مِنْ شُعَاعٍ وَوَرْدٍ..
تَمَلْمَلَ مُنْدَفِعاً فى الشِّعَابِ الطَّوَامِسِ بَيْنَ خَوَالِجِنَا..
إنَّ بَحرِى لمصطفق الجَنَبَاتِ بهذا الهُيَامِ المُطَرِّبِ..
مِنْ لجَّةِ الروحِ جَاشَ الهُيَامُ المُطَرِّبُ..
إذ قَبَّلَتْ قَدَمَاىَ نَدَى الأَرْضِ..
إنَّ الدَّبِيبَ المُكَهْرَبَ يُرْعِشُ أقطَارَ صَمْتِى.

أمِنْ طَرَبٍ تَنْثُر الأرْضُ رقصتها فِي حُمَيَّا الدَّمِ المتوهِّج؟
مَن طَربٍ تَرْقُصُ اللَّحظَاتُ.. كَشَلَالَة مَنْ شذَى وفَراشٍ
فَجئتُ وَحَوْلِى أعَاصِيرِ شوْقِى.. فَقَدَّمْتُ طوُفَانَ قلبى..
دَماً نَازِفَا واشتعالا حَنيناً..
وصَدْرًا سيَمْلؤُهُ الغَيْمُ مِنْ مَاءِ نَهْرِك..
يَا مَاءَ نَهْرِكِ! يَالَلرُوَاءِ المُبتَلِ!
نَهْرِ الجذُورِ
سيَمْلؤنى مِنْ حَنَانٍ وخَمرٍ.. سَيَمْلؤنى من جَفَاءٍ وَوَجْدٍ..
سيَمْلؤنى مِنْ غَمَامٍ وَحبْرٍ.. سَيَمْلؤنى مَنْ غِنَاءٍ وَزهْرٍ..
مِنَ الشَّجَنِ المُتَاكِلِ فِى الضفتين
تَاكلَ هَذَا الزَّمَانُ تَاكَلَ فِى المَاءِ زَهْوُ الضّيَاءِ..
تَاكَلَ فِى المَاءِ زَهْرُ السَّمَاءِ وَقَلْبِى تَاكَلَ مُحْترِقاً..
مِنْ حُزَيْرانَ حَتّى حزَيْرانَ مَرَّ الزَّمَانُ بَطِيئاً..
فَيَا صَدَأَ الأَلَمِ المُتَاكِلِ!
مَرَت ذيُولُ اللَّيَالِى عَلَى صَدَإِ الامل المُتَاكِلِ..
مَرَت وأنتَ تُرَاقِبُ مَنْ شُرْفَة اللَّحَظَاتِ.. وَمِنْ لَحَظَاتِ النّوافِذِ..
وَالوقْتُ يَنْسُجُ أهْدَابَهُ للنبات وَيَنْثُرُ ألوَانَهُ فى خُدودِ البَنَاتِ..
وأَنْتَ تُرَاقِبُ كَيْفَ استَحالَتْ وُرُودُ البَنَاتِ؟
وُرُودُ النَّوافِذِ والزَّهْرُ المُتَطَلِّعُ مَنْ وَجَنَاتِ الضّيَاءِ..
وكَيْفَ ستَذْهَبُ.. انّى ستَذْهَبُ أهْوَاؤكَ الهَائمَاتُ وَرَاءَ الضياءِ..
وكَيْفَ اعانِقُ ظِلَّ الرؤَى الخَائبَاتِ..
وكَيْفَ أُعَانِقُ هَذَا الهَجِيرَ المُطَنِّبَ فى أُفْقِ أهْوَائِنَا الغَائمَاتِ..

فظلُّ هَوَاكَ بِغُصْنِ الرَّجَاءِ المُزَّقِ!.
إنّى أَلُفُّ حُزنِى.. الفَقْهُ بَيْنَ أَسْمَالِ هَذَا النَّهَارِ المُخَرَّقِ..
بَيْنَ الدُّجَى خَطْوِهِ المُتَثَاقِلِ.. بَيْنَ شُحُوبِ الرَّصِيفِ المُفَجَّعِ..
بَيْنَ الجَوَى المُتَبَجِّسِ مِنْ خَافِقِ الأَرْضِ
فَاصْغِ إلى الأَرْضِ: أَحْشَائِهَا الوَاجِفَاتِ..
لِصَمْتِ الأَزِقَّةِ فى اللَّيْلِ.. هَذَا السُّكوتُ المُدَمَّى..
كَصَدْرٍ تَدَافَعُ فِى لَيْلِهِ عاصِفَاتُ الهَوَاجِسِ.

لا شىءَ يَمْسَحُ عنْ لَيْلِكَ المتلَبِّدِ غَيمَ الأسَى المُتَوحِّشِ..
لاَ كَفُّ تَطْرُقُ بَابَ الغِيَابِ..
كَأَنَّ الوُجوه كَأَنَّ العيون
مُصفَّحَةٌ فى الزُّجَاجِ المُصَفَّحِ .
كَيْفَ اسْتحارَتْ؟ وأنىَّ تَحُوُرَ مَسالِكُ تِلْكَ الدُّرُوبِ المُعَمَّاة؟
أَمْ كَيف ظَلَّتْ لَياليكَ شَارِدَةً فى الظَلاَمِ المُؤَرَّقِ؟
أَمْ كَيفَ ظَلَّت خُطى اللَّحَظاتِ مُولَّهةً فى مَيَادينها الحائراتِ؟.
فَيَا للنَّهارِ المُمدَّدِ مِنْ فَوقنا ظُلَّةٌ مِنْ رَصاصٍ وَرَيْبٍ وَنَارٍ.
ولَكِنَّنى رَغْمَ تِلْكَ الدُّروبِ المُعمَّاة
كُلّ الدُّروب التى أَلْهَبَتْ فى الحَشا تَصلَها المُتجهِّمَ.
رَغْمَ مَداخِلك الكابِيَاتِ.. وَرَغْمَ مَداخِلك الجافيات..
وَرغْم الليالى المُوشَّاة بالضَّوءِ والسُّهْدِ..
تَطْرُدُ عَنْ لَيلِ أَجْفاننا رَعْشة النَّومِ والحُلْمِ
رغم الشَّوارع تَمْتَدُّ مِثْلَ الجَدَاوِلِ سَوْدَاءَ..

فى البُعدِ تَمتدُّ فى سَيْلِها المُترنّحِ رَغْمَ الزّحامِ المُكبّلِ مُصطفِقَ الجَنَباتِ..

تَموّجَ فيهِ الضجيجُ تَموّجَ فيهِ الحديدُ..

تموّجَ فيهِ خضمُّ الوجوهِ تَموّجَ فيهِ خضمُّ الهواجسِ..

رَغْمَ التلوُّثِ ينبثُّ فينا ثُقوبًا مِنَ الرِّيبِ..

ماذا يُريبُكَ خَلْفَ الثقوبِ سِوَى أعيُنِ اللّيلِ؟!

ماذا يُريبُكَ رَغْمَ الضَبابِ المُوشّحِ بالفَجْرِ رَغْمَ العُيونِ مُبللةً بالدُّموعِ؟! مُبللةٌ بالسَّنا جِ المُبلّلِ..

رَغْمَ الأكُفِّ التى اشتعلَتْ وَمَضاتِ الجِراحِ.. وَرَغْمِ الجِراحِ..

فإنّى لَجدِك.. للنّارِ والحَجرِ الواجِمِ المتوقّدِ..

للسُّنبُلِ المُتبتّلِ تَستَنُّ أمواجهُ فى بريقِ الضُّحَى..

لأتتلاقِ المَناجِلِ.. للغَزَلِ المُتخافِتِ تَحْتَ غُصونِ الضِفافِ..

ضِفافِ الأصائلِ..

للحُلْمِ النّاضِجِ المُتهلِّلِ.. للأرجُلِ الدّاميَاتِ الشُّقوقِ..

لأكتافِكَ المُجْهَداتِ التى حَمَلَتْ ظِلَّ هذا العَناءِ... عناءِ القُرونِ المُضمَّدِ..

للكَرْمِ فى صَمْتِهِ الدّاكنِ المُتهدِّلِ ذى الرَّوْنَقِ المُزْدَهِى..

للدُّجى فى سَلامِ الدّوالى.. لِتلكَ اليَدَيْنِ المُلوّثتَيْنِ مِنَ الزّيْتِ والطّينِ..

لِلْعرقِ المُتَفَصِّدِ تَحْتَ دُخانِ المَصانِعِ.. لِلْوَهجِ وَهجِ النّهارِ المُقطِّبِ..

للبَدْرِ فى نُورِهِ المُتحلِّبِ فى النّهرِ فى زَوْرَقِ العِشْقِ..

إنّى إليكَ..

وللشّمسِ فى صَحْوِكِ المُتلألِئِ..

أرفعُ هذا النّشيدَ المُولّعَ..

زَهْرَةَ هذا الحنينِ المُعنّى.

حمدى أبو جليل





لا شك أن حالة الضيق التى أعيشها الآن ليست بسبب الجوع والإفلاس، فهذه أشياء تعودت عليها ولم تعد تثيرنى، فضلًا عن أننى طمأنت نفسى ومعدتى بوجود صديق جديد وثرى، يمكن أن أقترض منه مبلغًا محترمًا ينهى المشكلة...، ولكنها بالتأكيد بسبب شعورى المخجل والعميق والمرير بالإهانة...، فقد أرغمت على ذكر مؤهلى الدراسى أمام عدد لا يستهان به من الناس، بعضهم أعرفهم، وبهم بنات جميلات كن يحترمننى، فطالما أوهمتهن أننى أحمل مؤهلًا مشرفًا. دائمًا أخجل من مؤهلى الدراسى، وكم ندمت على دخولى هذا المعهد القمىء، سيىء السمعة، البين بين - فلا هو شهادة جامعية ولا هو شهادة متوسطة ودائمًا يهمل تمامًا فى إعلانات الوظائف الخالية - حتى أننى نسيت - أو تناسيت - حصولى عليه، مثل التجارب القبيحة التى حدثت لى فى الطفولة والمراهقة.

أبى كان يركبه ألف عفريت حين يفتضح أمر وظيفته كخفير نظامى، ويحاول تبرير بقائه فيها لمن يعرفون - وذلك يحدث دائمًا دون طلب منهم - وفى المرة التى استدعى فيها إلى المدرسة التى يقوم على حراستها بشكل عاجل، وذلك لأن ناظر المدرسة نقل وحلت محله ناظرة جديدة تريد أن تعرف الفصول والمدرسين والتلاميذ، وتستلم الكراسى والتخت، وتستلمه هو أيضًا، وتعطيه توجيهاتها الأمنية الجديدة، تضايق أبى جدًا أو كاد يترك المدرسة ولا يعود إليها حين أصـ وكيل المدرسة أنه لابد أن يقابل الناظرة بملابس الخفراء - التى يكرهها - كاملة... البالطو ذى الأزرار الصفراء المنقوش عليها بشكل بارز ومقزز نسر الحكومة مادًا رقبته فى بلاهة مضحكة، وتثير الشفقة، والبندقية الجنيدر ذات الروح

الواحدة، والبيادة النص. أمام الناظرة كان البالطو ثقيلًا جدًا، وياقته الخشنة مثل الياف النخيل كادت تدمى رقبته المشرئبة بشكل غريب، وسدادة الجنيدر التى تمنع دخول التراب إليها، وتمنع طلوع روحها.. وقفت دون سبب مقبول.

بادرته الناظرة: إنت الخفير؟!

كان شكل البالطو والجنيدر والبيادة لا يعطى سوى دلالة واحدة هى أنه هو الخفير ولا أحد سواه. ثم لماذا قالت خفير بالخاء كما يقولها الفصحاء المتغطرسون وليس بالغين كما يقولها الناس، كان أبى متيقنًا أن تبديل الغين بالخاء هو إمعان فى التحقير، وأحس أنها بيتت النية لإذلاله وأخذ وضع استعداد لرد الإهانة التى حاقت به، من ثعبان صغير تضايقه مداعبة الحاوى المجرب لرأسه.

- إنت الخفير؟!

رددتها ثانية بغيظ ونفاد صبر، مثل محقق ملّ من إنكار المتهم لتهمته...، هدر صوت أبى مثل شلال، وزمجر، ورعد مثل عاصفة: إنه ليس خفيرًا أو غفيرًا، وأن الذى اضطره لتمثيل هذا الدور قائمة طويلة من الأعداء تكاتفوا جميعًا لإذلاله ووضع رأسه العالية جدًا فى الوحل..، أولهم والده الذى باع كل شىء، واخرهم أولاده الذين لا تنتهى طلباتهم. يبدو أننا قبيلة لا تعيش واقعها، ولنا طموحات وتطلعات وعنطزة ورثناها عن أجدادنا البدو ولم نكن مهيئين للعيش بها فى الحياة الجديدة التى وجدنا انفسنا مضطرين للعيش فيها بمقاييسها. دائمًا أخجل من ذكر مؤهلى الدراسى وحين أحاول ذكره خلف باب غرفتى المغلق جيدًا كنت كمن يحاول تهيئة نفسه للدخول تحت دش ماء بارد فى إحدى ليالى يناير القارسة، وحين اتعرف على شخص لأول مرة أبتعد عن منطقة المؤهلات والتخصصات، وإن كان من أصحاب المؤهلات العليا الذين يتشدقون ويتفاخرون بها لإذلال الآخرين - أمثالى - أغير الموضوع بسرعة خبير تعوّد أن يبعد محدثه عن منطقة كلامية لا يحبها. وحين يصر أحدهم على أن يباغتنى بالسؤال.

- ما مؤهلك.

أتحدث عن عدم قيمة المؤهلات فى هذا العصر الذى يستوى فيه المدرس الجامعى بالبصمجى، وأدخل في دوامة تتصل ببحر ينتهى بالنجاة من الإجابة على السؤال. ولكن الآن أجدنى مضطرًا إلى ذكر مؤهلى الدراسى بصوت واضح بحيث يسمعه كل موظفى إدارة شئون العاملين، بل وأكتبه بخط النسخ العربى الذى لا اعوجاج فيه، فى استمارة طلب الوظيفة التى أود الالتحاق بها.



المكتبة العربية

شمس الدين موسى

«محمد مندور»
آخر كتاب للراحل فؤاد دوارة

رحل منذ أيام قلائل الناقد فؤاد دوارة، الذى عرف عنه الكثير من الصفات العلمية والأدبية المميزة، فهو من الكتاب الدؤوبين المجيدين الذين يقدمون أعمالهم فى صمت وبلا صخب، وقد ترك الكثير من الأعمال الأدبية الجادة، فضلا عن متابعاته الآنية للحركة المسرحية بشكل عام وهو ما ربطه بقراء الصحف والمجلات الأسبوعية. ومن أهم إنجازات فؤاد دوارة توثيقه لأعمال توفيق الحكيم فى كتاب قدم فيه المسرحيات المجهولة للحكيم، وكذلك جهده الكبير فى جمع أعمال يحيى حقى التى كانت متناثرة فى عدد من الصحف، وقد قام بتبويبها وترتيبها حتى أكتملت فى ثمانية وعشرين مجلدًا، بالإضافة إلى ترجمة فؤاد دوارة لمكسيم جوركى وبرناردشو.

وكان آخر ما قدم الراحل للمطابع كتابه هذا عن د. محمد مندور الذى وافته المنية قبل صدوره. والكتاب يلقى الضوء على محمد مندور من ناحيتين: الأولى الناحية الشخصية وقد أملى تفاصيلها عليه محمد مندور ونشرت من قبل فى كتابه «عشرة أدباء يتحدثون»، والثانية إطلالة على دور محمد مندور النقدى والعلمى والمؤثرات التى أثرت فى تكوينه.

ومن المعروف أن فؤاد دوارة كان شديد الاهتمام بالجوانب التوثيقية فى حياة بعض الأدباء أمثال الحكيم ويحيى حقى، بجوار اجتهاداته النقدية وقد ظل طوال أربعين سنة مخلصا للمنهج الواقعى والمدرسة الواقعية النقدية فى كل أعماله تقريباً، ومن هنا نرى تماسه مع ناقد كبير مثل محمد مندور، وابتعاده عمن كانوا يخالفونه فى المنهج وأسلوب التفكير أمثال رشاد رشدى الذى كان له مع مندور الكثير من الصولات والجولات.

وهكذا نرى أن كتاب «محمد مندور» لفؤاد دوارة يلقى ضوءاً شاملاً على دور مندور النقدى والفكرى، كتبه أحد العارفين بتلك الشخصية الأدبية الفذة. وقد قسم فؤاد دوارة كتابه إلى أربعة أقسام جاءت عناوينها كالتالى:

١ ـ مندور يتحدث
٢ ـ شيخ النقاد
٣ ـ الميزان الجديد
٤ ـ ثقافة الجماهير

وفى القسم الأول من الكتاب يعرض فؤاد دوارة على لسان محمد مندور فصولا أو أجزاء من سيرة حياته تبين كيف وصل إلى وضعه الفكرى والاجتماعى منذ أختار أن يدرس الحقوق والآداب معا فى الجامعة المصرية اقتناعا بنصيحة طه حسين الذى لاحظ ملامح التميز والنجابة عليه، وحتى حصل على الدكتوراه فى الأدب إبان

سنوات الحرب العالمية الثانية بعد توقف البعثات وعودته إلى مصر واشتغاله بالأدب والفكر والصحافة متنقلا بين صحف الوفد المتعددة حتى رأس تحرير الطليعة الوفدية فى سنوات الاربعينات وإلقائه فى السجن متهما بالشيوعية بعد ذلك فى الحملة التى شنها صدقى على لفيف من الوطنيين والمفكرين والصحفيين عام ١٩٤٦. وحتى دوره فى التدريس بمعهد التمثيل ونشاطه فى لجان القراءة بالمسارح المصرية المختلفة إلى ان توفى عام ١٩٦٥ عن عمر لم يتجاوز الثامنة والخمسين...

المزج بين المناهج النقدية والقديمة:

ويلقى الكتاب الضوء على دور مندور الذى سار فى طريق الكتابة النقدية بعد دراسة متأنية للمناهج الحديثة مؤسسا دوره على فهم الدور النقدى لمن سبقوه مثل الشيخ حسين المرصفى فى كتابه «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية»، وقسطاكى الحمصى فى كتابه «منهل الوراد فى علم الانتقاد» مع الكثير من نماذج النقد التى نشرتها الصحف فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد اعتبر مثل تلك الكتابات مجرد إرهاصات مهدت لفجر النهضة النقدية المعاصرة كما يرى الكاتب أن أمثال مندور وجيله الثورى كانوا امتداداً لدور طه حسين ودور الجامعة المصرية فيقول:

«إن أخطر آثار الثورة التى نتجت لا تتمثل فى مؤلفات طه حسين، بقدر ما تتمثل فى تلاميذه الكثيرين النابهين الذين احتضنهم، وفتح أمامهم أوسع آفاق الدراسات الأدبية، سواء فى مصر أو الخارج، وهم غالبية المشتغلين بالدراسات الأدبية الجامعية فى الجيل التالى له.. وعلى أيديهم تخرجت اجيال وأجيال من دارسى الأدب العربى ومدرسيه.. كانت مؤلفاتهم وإضافاتهم هى التتمة الطبيعية للطريق الذى شقه طه حسين فى حياتنا الأدبية وبواسطتها قدر لنهجه أن يسيطر ويستقر، وبخاصة فى البيئات الجامعية..».

ويؤكد الكاتب ان مندور كان واحداً من أنبه هؤلاء الذين اتوا بعد طه حسين، فهو الذى اكتشف موهبته ووجهه إلى دراسة الأدب، كما كان هو الذى تحمس لإرساله إلى اوربا، واعفاه من النجاح فى الكشف الطبى.. كما يرى الكاتب أن ثمة تأثرات بطه حسين ظهرت فى كتابات مندور الأولى بعد عودته من البعثة، فضلا عن تأثره بأعلام النقد الفرنسى امثال لانسون، وماييه، وجورج ديهاميل الذين ترجم لهم مندور مؤلفات كان لها أعمق الأثر فى ثقافتنا

مراحل النقد عند مندور:

يقسم الكاتب المراحل الفنية فى كتابات د. محمد مندور الى ثلاث مراحل متتالية هى:

الأولى: وتتمثل فى استخدامه المنهج الجمالى فى النقد وهو الذى يركز فيه الناقد على إبراز القيم الجمالية فى النص الأدبى

الثانية: مرحلة الوصف التحليلى وهى التى يستخدم فيها الناقد منهج النقد الوصفى وهى تتسم بالروح العلمية المحايدة بهدف الوصف والتحليل والتعريف والتثقيف

الثالثة: مرحلة النقد الأيديولوجى الذى رأى فيها أن ثمة وظيفة اجتماعية للأدب لابد ان يضطلع بها، ولابد أن يصدر النقد الأدبى عن عقيدة راسخة - أو عن منهج فكرى يعتنقه الناقد.

وهذه المرحلة هى التى استغرقت مساحة أكبر من عمر ونشاط د.محمد مندور منذ أواخر الأربعينات وحتى وفاته عام ١٩٦٥، وهى المرحلة التى قدمته الصحف التى رأس تحريرها للجماهير العريضة كمفكر يرتبط بأكثر قضايا الناس اهتماما وبرزت بها الكثير من آرائه المتميزة والجريئة.

ولقد ركز الكاتب ايضا - فى الكتاب على إبراز دور محمد مندور الذى لم يقف فى أعماله النقدية عند التأثر بالغرب والأدباء الغربيين فقط، بل إنه كان قد نجح فى حل المعادلة فى استخدامه الثقافة الغربية ومناهجها فى دراساته عن العربية وادبائها.. فكان يرى ان ليس كل ما يصلح للغرب يصلح لنا،وأنه لابد من أن نعمل لخلق منهج نقدى خاص بنا نستلهمه من تراثنا، ونفيد فيه من كل ما حققته الآداب الاوربية من تقدم فى مناهج البحث والدراسة.

وفى النهاية يمثل كتاب محمد مندور الذى صدر بعد أيام قليله من وفاة مؤلفه «فؤاد دوارة» لمسة صدق ووفاء وعرفان من احد النقاد التلاميذ تجاه أحد الأساتذة الكبار الذين لا يزال إنتاجهم يؤثر فى حياتنا الثقافية والفكرية بصورة أو بأخرى.

أحمد مرسى

جوزيف ألكسندروفيتش برودسكى

كنت قد نشرت فى مجلة المصور، عدد ٦ نوفمبر ١٩٨٧، مقالاً عن الشاعر الروسى الأصل **جوزيف برودسكى** Joseph Brodsky بمناسبة فوزه بجائزة نوبل عن الشعر فى ذلك العام. وأعود اليوم إلى تحديث واستكمال ما كتبته عنه بعد أكثر من تسعة أعوام بمناسبة وفاته يوم ٢٨ يناير فى نيويورك عن ٥٥ عاماً، بأزمة قلبية.

وعلى عكس ما كان بعض النقاد العرب يعتقدون، خاصة عندما فوجئوا بفوزه بجائزة نوبل بعد سنوات قليلة منذ طرده من وطنه الاتحاد السوفييتى منشقاً، لم يكن شعر برودسكى، كما كتب روبرت ماكفادن فى نعيه، بصوره الأسرة للتجوال والفقد وبحث الإنسان عن الحرية، لم يكن شعراً سياسياً، ومن المؤكد انه لم يكن عملاً فوضوياً أو حتى عمل منشقّ نشط. وهو إذا كان ايّ شىء، فهو انشقاق الروح، احتجاجاً على بؤس حياة الاتحاد السوفييتى وعقائده المادية الممتدة.

ولكن فى بلد كان الشعر فيه وانواع الأدب الأخرى تابعة رسمياً للدولة، وكانت القصائد مثل كثير من العمّال تُساق إلى محاجر الواقعية الاشتراكية، ربما كان لامناص من ان يثير شعر برودسكى - الذى كان يحقّق شعبية متزايدة برغم سرّيته - المتاعب مع الشرطة الأدبية.

فقد ندّدت به صحيفة تصدر فى لينينجراد سنة ١٩٦٣ ووصمت شعره بالبورنوجرافية ومعاداة الاتحاد السوفييتى، ومن ثمّ حُقّق معه، وصودرت أوراقه وأودع فى مصحة للأمراض العقلية مرتين. وأخيراً ألقى القبض عليه وقدّم للمحاكمة.

وكانت صحيفة «فيشرنى لينينجراد» قد نشرت فى عددها الصادر فى أحد أيام شهر نوفمبر

١٩٦٣، مقالاً يحمل عنوان «عالة على الأدب». ويقول كاتب المقال: «منذ بضع سنوات ظهر شاب فى الأوساط الأدبية فى لينينجراد وقال عن نفسه إنه شاعر وكان يرتدى بنطلوناً مخملياً ويحمل دائماً نفس الحقيبة المحشوة بالأوراق. وكان يتنقّل من مكان إلى آخر فى الشتاء بدون قبّعة، والجليد يتناثر على شعره الأحمر».

ووصف المقال **برودسكى** بأنه شخصية خاملة وأنه حاول ذات مرّة أن يختطف طائرة ليهرب إلى الغرب. وجاء فى ختام المقال «إن أشباه **برودسكى** لا مكان لهم فى لينينجراد».

ومنذ ١٦ سنة، كتب رئيس تحرير إحدى المجلات الأدبية فى نيويورك فى تحقيق مصور عن الشاعر يقول «لايزال **جوزيف برودسكى** يتنقل من مكان إلى آخر بدون قبعة، ويحمل حقيبة يدٍ محشوة بالأوراق ولكن شعره الأحمر، الذى خفّ بعض الشىء الآن، أصبح لون القشّ وحقق كاتب مقال «فيشرنى لينينجراد» غايته: **فبرودسكى** لم يعد يعيش فى لينينجراد، وهو الآن مواطن أمريكى من سكان نيويورك، حيث يعيش فى شقة بدروم مريحة ذات حديقة فى شارع هادئ بجرينتش فيلدج، ويدرّس مادة الشعر والأدب بجامعة نيويورك وجامعة كولومبيا» (ديسمبر ١٩٨٠).

لقد حقّق هذا «العالة على الأدب» حتى قبل فوزه بجائزة نوبل شهرة عالمية قبل أن يتجاوز عمره الأربعين. واستقبل النقاد مجموعته الشعرية الثانية «جزء من خطاب» التى صدرت سنة ١٩٨٠، بوصفها حدثاً هاماً وكتب **شيلاف ميلوش**. الشاعر البولندى الأصل الحائز على جائزة نوبل للآداب فى تلك السنة، فى مجلة «نيويورك ريفيو أوف بوكس» يقول «إن الجمهور المثقّف يشعر شعوراً غامضاً، إن لم يكن يدرك بوضوح، منزلته الرفيعة» وكتب **هنرى جيفورد** أستاذ الأدب الروسى فى ملحق تايمز الأدبى (لندن) يقول «هنا ذلك الشىء النادر فى الوقت الحاضر ـ شاعر كبير»

وهذه الشهرة التى حققها **برودسكى** فى الغرب، تؤكد موهبته التى أعترف بها فى الاتحاد السوفييتى فى بداية الستينات. ففى سنّ الثالثة والعشرين، كان شعره ينتشر على نطاق واسع، وقد عاد عليه بالاعتراف به وريثاً واعداً لشعراء العصر الثورى المحدثين: **أنا أخماتوفا ومارينا تشتايايفا وأوسيب ماندلستام.**

ويقول **الكسندر سومركين**، وهو مترجم روسى يعيش فى نيويورك «لقد كان شعره يختلف اختلافاً كلياً عما كان يُكتب.. وحتى فى ذلك الوقت، كان كثيرون يعتقدون انه أعظم شاعر روسى»

ولكن **برودسكى** لم يكن يعكس فى شعره ـ الذى كان أقرب إلى الاستبطان والغموض والخصوصية ـ خصائص الواقعية الاشتراكية التى تجددّت الدعوة لها فى الستينيات.. وكان معظم الكتاب الروس، كما يقول الناقد الألمانى **يورجن روهل**، إما أن يستسلموا لما يسميه «قبولاً هيجلياً» أو يصبحوا أعداء للدولة.

وعندما أصدر مجلس السوفييت الأعلى عام ١٩٦١ مرسوماً يدعو إلى

«تكثيف النضال ضدّ الأفراد الذين يتهربون من العمل المفيد اجتماعياً»، كان برودسكى مقدّراً له ان يكون من بين أولئك الأفراد.. وكان هذا المصير من مخاطر المهنة.

لقد كان الشعراء الروس منذ الثورة سيئى الطالع. فقد انتحر فلاديمير مايكوفسكى وسيرجى إيسينين وهما من بين أعظم شعراء عصر الثورة، بينما تضوّر ڤيكتور خليبنكوف جوعاً حتى ادركه الموت خلال الحرب الأهلية، كما أُعدم رمياً بالرصاص نيكولاى جوميلوف، زوج انا أخماتوڤا وكان ايضاً شاعراً مصقولاً.

أما أوسيب ماندلستام، الذى كان يعتبره كثيرون أعظم شاعر روسى حديث فقد سقط ميتاً فى معسكر اعتقال. وفضلاً عن ذلك، لم تساعد نزعة التمرّد المتأصّلة فى نفس برودسكى على تيسير الأمور.

فقد كانت معارضة السلطة من سمات شخصيته الرئيسية. ويحكى برودسكى فى مذكراته انه عندما كان فى السابعة من عمره كان يشعر بالامتعاض من صور لينين الموجودة فى كلّ مكان. وكان تجاهل هذه الصور بمثابة درسه الأول فى الرفض ومحاولته الأولى للاغتراب.

ينحدر جوزيف برودسكى من ابوين عاملين. الأب مصور فوتوغرافى والأمّ مترجمة تتقن عدّة لغات.

ويقول ليف لوسيف، استاذ الأدب الروسى بجامعة دارتموث الامريكية، وكان قبل الهجرة صديقاً للعائلة، وانه بالرغم من ان برودسكى يهودى، فقد نشأ نشأة روسية غير إثنية، وكانت أسرته مثالاً للأسرة الروسية، من الطبقة المتوسطة. بمعنى أنهم كانوا متعلمين فقط، وكانوا مثل معظم الروس، يعيشون فى مسكن «كومُيونى».

وفى سن الخامسة عشرة، ضاق برودسكى ذرعاً بالمدرسة فهجر التعليم النظامى ومارس سلسلة من المهن، فعمل كوقّاد وحدّاد وعامل ببعثات جيولوجية. وكان هذا، بطبيعة الحال، قبل ان يصبح «عالة وطفيلياً». ولكن العمل لم يكن اكثر إشباعاً لما كان يعتمل فى صدره من المدرسة.. وفضلاً عن ذلك، فقد اقترنت هذه التجربة بالإحساس بمشاعر القمع. فأينما ذهب كانت هناك صور لينين نفسها، والكافكاوية نفسها. وقد غاص بروودسكى فى أعماق الجحيم وهو يتنقّل من العمل أمام ماكينة تغريز إلى العمل فى مشرحة، والعيش فى شقة مزدحمة مع عمال آخرين.

وفى ظل هذه الحياة المريرة، حمل الأدب الوعد الوحيد بالخروج من الجحيم. فقد اتقن اللغة البولندية حتى يترجم أعمال شعراء بولنديّين معيّنين كان يعجب بشعرهم، ومن بينهم شيلاف ميلوش. ودرس الإنجليزية، وترجم قصائد للشاعر الانجليزى الميتافيزيقى جون دون، وراح يُجدّد ويُصقل قصائده حتى تهيأ له وهو فى سن العشرين أسلوب تعويذى متوهّج جعل تاملاته، التى سيطرت عليها فكرة الموت، تبدو كأنها من اعمال شاعرٍ اكبر سنًّا بكثير. ويقول ليف لوسيف : «كانت له شهرة عبقرى شاب بين إنتلجنسيا لينينجراد. وقد ذهل إيڤيم إنكتايد،

وهو أكاديمى أُجبر على الهجرة، عندما سمع برودسكى يلقى أشعاره لأول مرة.. «كان ينشد كأنه فى نشوة،عيناه نصف مغلقتين، وبصوت حنجرى مدوٍ.. ارتجّت له النوافذ، وكان لكثافته اللفظية والموسيقية تأثير سحرى»..

لم يكن هناك شيء فى حياة برودسكى، بالمقارنة بكثير من الكُتّاب السوفييت الآخرين، يدعو إلى الشكوى. فقد كان يتمتعّ بالشهرة. وكان قد بدأ يعيش من عمله مترجماً. كما كان ينتسب إلى نقابة وزارة الثقافة.. ولكن شكواه الحقيقية كانت ذات صبغة أدبية وميتافيزيقية. فبالرغم من أن الاستفزاز الوحيد الذى كان يبدر من برودسكى فى ذلك الحين كان ذلك الانطباع الذى يعطيه للآخرين بنزعة الشاعر الاستقلالية المتحدّية. فقد وجد برودسكى نفسه فى بداية الستينيات هدفاً لحملة الصحفيين المعبرين عن الحزب. وقد تعرض نتيجة لهذه الحملة لمضايقات من السلطة اضطرته إلى المبيت كلّ ليلة فى شقة مختلفة من شقق أصدقائه.

وقد استدعى للتحقيق معه وصودرت مذكراته وأودع مرتين فى مصحة عقلية، وأخيراً، اتهم برودسكى رسمياً فى فبراير ١٩٦٤ بتهمة «التطفلية».

وقد تمكنّت صحفيّة روسية، أغضبتها المحاكمة من تسجيل وتهريب محضر المداولة إلى الصحافة الغربية. وقد طلب إلى برودسكى أن يقوّم دوره فى دعم الزحف نحو الشيوعية فقال «إن العمل الذهنى له نفس أهمية العمل الجسدى» ولكنه وُبّخ لاستخدامه «كلمات رنّانة». وسئل عن مهنته، فأجاب بأنه شاعر، وردّ القاضى، ومن الذى أدرجك فى صفوف الشعراء؛ فقال برودسكى، ومن الذى أدرجنى فى صفوف الجنس البشرى؟

وفى الجلسة الثانية ـ التى انعقدت تحت اسم «مداولات قانونية ضد العنصر رافض العمل برودسكى» ـ قُدّم تقرير لطبيب نفسى يشير إلى «سمات شخصية سيكوباتية» وأدلى الشهود بآرائهم فى المتهم، فقال شاهدان إن برودسكى فى الواقع شاعر جاد.

ولما كان النظام القانونى السوفييتى يعطى الحق لأىّ مواطن أن يشهد متطوعاً بالنيابة عن الدولة حتّى ولو كان لا يلم بأية معرفة بالقضية، وقف شاهد خرج من بين صفوف الجمهور واعترض على موقف برودسكى الثقافى قائلا إنه لا يجب أن يؤخذ أمثال برودسكى بالشفقة. وقال شاهد آخر إن الاشغال الشاقة هى الشيء الوحيد الذى يمكن أن يقنع برودسكى بخطأ أساليبه.

وانتصرت هذه الأصوات المطالبة بالقصاص من الشاعر المتمرّد فحكم على برودسكى بالسجن خمس سنوات مع الأشغال الشاقة فى مزرعة حكومية بالقرب من أرشانجل. وهناك كان برودسكى يقطع الحجر وينقل روث البهائم فى النهار، ويقطع الليالى الشمالية الطويلة فى قراءة الشعراء الإنجليز والأمريكيين فى أنثولوچيا شعبية.

وعن حياته الموحشة فى أرشانجل كتب برودسكى فى قصيدة تحمل اسم «مقاطع إلى م أوجستان» .. «لن تردّ الغابات /

أصداء أغنياتى / ولكنها ستردد فقط سعالى».

وبينما كان برودسكى يقطع الحجارة والأخشاب ويكتب الشعر، احتجّ الكتاب السوفييت باسمه. وبعد ١٨ شهراً فى أرشانجل، سُمح له بالعودة إلى لينينجراد واستئناف عمله مترجماً. ولكن سرعان ما وقع الصدام من جديد مع السلطة. وكأن ذلك كان قدراً محتوماً. ويقول برودسكى «لقد تصادف أنى أجمع بين خاصيتين تشجعان على الاضطهاد. فقد كنت أكتب الشعر إلى جانب كونى يهودياً» ولكنه يحاول أن يبْعد عن نفسه شبهة «اليهودى الرافض» الذى يناوئ السلطة ويجاهر بالانتماء إلى بلد أجنبى دون وطنه الأصلى «الاتحاد السوفييتى» ويقول «أنا يهودى فى جزء، وروسى فى جزء، ومسيحى فى جزء».

وفى أواخر ١٩٧١ حمل البريد إلى برودسكى دعوتين «رسميتين» من إسرائيل للهجرة إليها، إحداهما تحمل توقيع «إيڤرى ياكوف»، وهو اسم روسى يعنى يعقوب اليهودى.

ولكن برودسكى لم يكن يرغب فى الذهاب إلى إسرائيل، وحتى ولو كان ذلك يعنى الخلاص من مشاكله مع السلطات. ولذلك تجاهل كلا الخطابين.

وفى شهر مايو التالى، استدعته وزارة الداخلية واستُجوب عن سبب عدم قبوله الدعوتين. وعندما احتجّ برودسكى بأنه لا يرغب فى الهجرة، حُذّر من أن حياته لن تكون سهلة إذا رفض الهجرة. وفى غضون أسبوع واحد، مُنح تأشيرة خروج. وبعد عشرة أيام أخرى اقتيد إلى المطار حيث جرى تفتيشه وصودرت قصائده قبل أن يوضع فى طائرة مسافرة إلى ڤيينا.

وفى ڤيينا، اهتدى برودسكى إلى الشاعر الكبير و.هـ أودن الذى كان يمتلك منزلاً صيفياً فى كيرشسن، فشمله أودن برعايته.. ورتب زيارة برودسكى لإنجلترا، ثم بعد ذلك إلى الولايات المتحدة، حيث عُرضت عليه وظيفة فى جامعة ميتشجان. وبعد سنوات انتقل إلى نيويورك، فدرّس فى جامعة «كوينز» وكلية ماونت هوليوك وغيرها من الكليات. وقد سافر كثيراً خلال إقامته فى الولايات المتحدة ولكنه لم يعد إلى وطنه على الإطلاق، حتىّ بعد انهيار الاتحاد السوفييتى وقد أصبح مواطناً أمريكياً فى ١٩٧٧ .

وقد نُشرت فى تلك الأثناء قصائده ومسرحياته ومقالاته وكتاباته النقدية فى كثير من المحافل، من بينها مجلة «ذى نيويوركر» The New Yorker ومجلة The New York Review of Books وغيرهما من المجلات المعنية بالأدب. كما نُشرت أعماله فى أنثولوجيات فى متن متنام حصد جائزة مكارثى عام ١٩٨١ وجائزة حلقة نقاد الكتاب القومى عام ١٩٨٦، ودرجة دكتوراه شرفية فى الأدب من جامعة أوكسفورد وجائزة نوبل للشعر فى ١٩٨٧ .

وقد أعلنت الأكاديمية السويدية، التى تمنح جائزة نوبل، أنّه مُنح الجائزة من أجل جدة أعماله وقدرته الإبداعية المطوّقة المحقونة بجلاء الفكر والكثافة الشعرية.

وفى عام ١٩٩١، خلعت عليه الولايات المتحدة شرفاً جديداً، فقلدته

منصب «الشاعر المتوّج»، وهو لقب لا يُمنح إلاّ للشعراء الأمريكيين، فكان بذلك أوّل شاعر يُحسب على شعر أجنبي، روسي، ينال هذا الشرف. وإن كان برودسكي قد اعتاد في سنوات حياته الأخيرة إمّا أن يكتب قصائده بالإنجليزية مباشرة أو بالروسية ثم يقوم بترجمتها إلى الإنجليزية بنفسه، إلاّ أن الأمريكيين أنفسهم لم يتورّعوا عن الحديث عنه بوصفه شاعراً روسياً.

ومع ذلك، فهذه قضية غير محسومة. فلا يزال ت.س. إليوت يحتّل مكانه اللائق في بانثيون الشعر الأمريكي، برغم أنه عاش معظم حياته ومات كمواطن إنجليزي. ولايزال شيلاف ميلوش، الذي يعيش في كاليفورنيا منذ أكثر من ٣٠ سنة ويحمل الجنسية الأمريكية أيضا، يكتب شعره باللغة البولندية.

لكن هذا الشاعر، لنقل الروسي الأصل، يكفيه شرفاً أنه حاول وهو يعتلي «عرش الشعر» أن يجعل الشعر ينزل من عليائه ليحتضنه المواطن الأمريكي العادي، أو بقول آخر رجل الشارع. ولا أقول إن تجربته الطموح والرائدة قد حقّقت النجاح المنشود الذي لابدّ أنه ينعكس على توزيع كتب الشعر، ولكنها، على أية حال، كانت الخطوة الأولى في مسيرة الألف ميل..

وخلال ١٩٩٣، ظهرت آلاف النسخ من الأنثولوجيات الشعرية فوق وسائد أسرّة الفنادق المنتشرة في المدن الأمريكية، جنباً إلى جنب مع نسخ الإنجيل التقليدية التي درجت الفنادق على وضعها في أدراج الكمودينات الملاصقة للفراش.

وكان المشروع ثمرة تعاون غير متوقّع، نشأ في مقهى بجرينتش فيلدج، بين شاعر وُلد في روسيا، يحمل جائزة نوبل، وطالب بجامعة كولومبيا عمره ٢٤ سنة لايزال يعيش في كنف والديه، ربط بينهما حلم بجعل الشعر في متناول كلّ أمريكي - مثل الكهرباء أو لنقل مثل زجاجة اللبن التي توصَّل إلى الباب.

وقد انتشرت فكرتهما وامتدت إلى مختلف الأصقاع، حيث أخذ نزلاء الفنادق يغادرونها حاملين في حقائبهم كتب الشعر. وقد كان هذا التصرّف جزءاً من الخطة. ولكن شكوى واضعي الخطة أو صاحبي المشروع انحصرت في عجزهما، نتيجة للميزانية المتواضعة، عن أن يعّوضا الفاقد بسرعة تتعادل مع الطلب المتنامي.

ويقول **جوزيف برودسكي**، في حديث أجرته معه محررة بصحيفة نيويورك تايمز، **جاني سكون**، في مارس ١٩٩٤ «بصراحة، لم أفكرّ في النقود عندما طرأت لي الفكرة، ولكني اعتقدت ببساطة أن الناشرين، عندما يعلمون ذلك، سوف يتصرّفون بذكاء ويغذّون مواردهم».

وكان **برودسكي** قد طرح الفكرة منذ عدة سنوات عندما كان «الشاعر المتّوج» بمكتبة الكونجرس «ينبغي أن يكون الشعر ظاهراً للعيان، مثل الطبيعة أو محطات البنزين. وينبغي أن يُطرح للبيع في محال «السوبر ماركت»، أو أن يوجد على الأقلّ في كلّ غرفة في كلّ نزُل في أمريكا».

وقد وقعت نسخة من خطاب ألقاه برودسكي عن الموضوع في

أيـدى أندرو كـارول عن طريق صـديق وتسـاءل كـارول: من يكون؟ هل هو رائد فـضـاء؟ ولم يقـرأ الاقتراح طوال أشهر. ولكنه وقع فى أسره عندما فعل ذلك.

ويقول كارول، الذى لايزال طالباً جامعياً، إنه شعر كأن صاعقة ضربته. فكتب خطاب إعجاب إلى برودسكى. وشدّ ما كانت دهشته عندما استلم رداً من الشاعر خلال أسبوعين.

وعلى أثر ذلك، عُقدت سلسلة من الاجتماعات بين طالب الجامعة وحائز نوبل لسنة ١٩٨٧ فى أحد مقاهى الفيليدج فى أواخر عام ١٩٩٢ . وقد أخذ كارول على عاتقه مهمة تحويل الفكرة إلى فعل. فراح ينقب فى المكتبات بحثاً عن كتاب أنثولوجيا مناسب. وأقنع رابطة تجارة الفنادق بأن يرسلوا إليه دليل العضوية الذى يباع بتسعين دولاراً مجاناً. وكانت استجابة الفنادق الأولى فاترة: «من يكون روبرت فروست هذا الذى تعمل من أجله؟» كما سأله أحد مديرى الفنادق! وقد حاول كارول أن يقنع شركات الطيران بوضع كتب الشعر فى جيوب أظهر المقاعد، ولكنه خشى أن يكنسها عمّال النظافة.

واخيراً، وفى ربيع ١٩٩٣، بدأ عدد من الفنادق والنزُل فى شتىّ المدن الأمريكية يقتنع بالفكرة. ووافقت دار «نادى كتاب الشهر» على منح ألفىْ نسخة من أنثولوجيا لستة شعراء أمريكيين من والت ويتمان إلى والاس ستيفنس إلى لانجستون هيوز.

ومنذ ذلك الحين، تضاعفت أعداد الكتب. وبفضل الألفى كتاب الأولى، حصل كارول على منحة قدرها ٥٠٠٠ دولار من مجهول. وبهذا المبلغ اشترى من نادى الكتاب ٥٠٠٠ كتاب آخر علاوة على ٤٠٠٠ كتاب يمكن دفع ثمنها إذا توفر لديه المبلغ. ويبدو أن هذا المبلغ لم يتوفر على الإطلاق.

وحتى عام ١٩٩٤، كان مشروع برودسكى الشعر الأمريكى وتعليم القراءة قد وزّع ١٢٥٠٠ كتاب شعر، من بينها مجموعات شعرية لشعراء سود وأنثولوجيا لشعر الأطفال. كما وزّعت كتب الشعر على المستشفيات وفى ملاذات المشرّدين وفى منتجعات السياحة المترفة فى فلوريدا واستراحات المطارات وعشرات الفنادق.

وتقول إلينور كابلان، وهى صحفية عمرها ٥٠ سنة ومدرسة لغة إنجليزية سابقة إنها وقعت على أنثولوجيا فى غرفة منتجع بولاية ماساتشوستس. وقد وجدت نفسها تذرع الغابة هناك وهى تقرأ القصائد بصوت مرتفع.

لقد مسّت كل قصيدة من القصائد التى قرأتها، كما تقول، جزءاً من روحها لم يُمسّ منذ زمن بعيد وكان لايمكن أن يمسّه، فى الحقيقة، أى شىء غير الشعر.

وتضيف «هذا كتاب يمكن نن يصل إلى المئات، لمجرّد وجوده على مائدة. وهذه وسيلة من الوسائل المثلى لبناء مجتمع أفضل».

وربّما كان ذلك، فى الحقيقة، هو ما فكّر فيه برودسكى الذى يقول «إنه مجرد احتمال رياضى - إحصائى - فعندما تكون الكتب

متاحة، يستطيع المرء أن يختار بين مخدرات وكتاب، بين بندقية وكتاب، وما إلى ذلك».

وبرودسكى الذى كان يكتب بالإنجليزية وبالروسية، برغم أنه كان يكتب قصائده باللغة الروسية ويقوم بترجمتها بنفسه إلى الإنجليزية، كان من حوارىّ الشاعرة **أنّا أخماتوفا** التى كان يسميّها «الملهمة المعوّلة أو النّاحبة» كما تأثر أيمّا تأثر بالشاعر الإنجليزى **جون دون**، وكذلك بالشاعر أودن، الذى توّفى فى ١٩٧٣ وقد صدرت مجموعة شعرية لبرودسكى فى لندن سنة ١٩٦٧ بعنوان «مرثية إلى **جون دون** وقصائد أخرى» كما كتب أودن تقديماً لكتابه «قصائد مختارة».

ولكن برودسكى اشتهر بفضل ثلاثة كتب أصدرتها دار النشر فارار ستراوس آند جيروكس، كتاب شعرى بعنوان «جزء من خطاب» (١٩٧٧)، ومجموعة مقالات «أقلّ من واحد» (١٩٨٦)، التى فازت بجائزة حلقة نقاد الكتاب القومى ومجموعته الشعرية «إلى أورانيا» (١٩٨٨). وتشمل أعماله الأخيرة الأخرى مسرحية من ثلاثة فصول تسمّى «كرات البلّى» (نونداى برس ١٩٨٩) وكتاب نثر «علامة مائية» (فارار ستراوس ١٩٩٢).

وقد أعرب **روبرت سيلفرز** محررّ مجلة «نيويورك ريڤيو اوف بوكس» عن ذهوله لقدرة هذا الشاعر الروسى على أن يحتلّ مكانه واحداً من أقوى كتّاب اللغة الإنجليزية خلال سنوات المنفى المعدودة.

وفى روسيا، موطن برودسكى الأصلى، نعاه **إيڤجينى كيسليوف**، مقدّم برنامج الأخبار التليفزيونى الأسبوعى «إيتوجى» بقوله «لقد كان الشاعر الروسى الوحيد الذى تمتع عن جدارة بأن يدعى عظيماً» فى حياته».

وقد تردّد فى موسكو أن جلب **أوسبنسكى**، رئيس تحرير وأحد أصحاب دار النشر الروسية «فاجريوس» كان قد التقى بالشاعر فى نيويورك فى الخريف الماضى وطلب إليه أن يعود إلى روسيا فى جولة بمثابة جزء من صفقة ليعيد نشر بعض أعماله باللغة الروسية. ولكن برودسكى تردّد أمام العرض الذى رفضه بعد ذلك.

ومنذ اليوم الذى خضع فيه برودسكى لطلب السلطات الرسمية أن يغادر الاتحاد السوڤييتى إلى الغرب فى ١٩٧٢ دأب الناس على سؤاله عن روسيا - وقبل كلّ شئ آخر عن زيارته لروسيا، أو حتى العودة إلى الوطن ليقضى هناك بقية العمر. وكانوا يسألونه نفس الأسئلة عن التليفزيون الروسى. وكان يردّ دائماً بنفس الطريقة تقريباً.. «إننى أجد صعوبة فى تصوّر نفسى زائراً أو مؤدياً يطوف البلد الذى ولدت وشببت فيه.» قال برودسكى ذلك ذات يوم رداً على نفس السؤال فى باريس. وأضاف «يكون ذلك عملاً عبثياً آخر من الأشياء العبثية التى يزخر بها وجودى، كما هو عليه الآن. وبينما يمكن ان يفهم إلى حدّ ما أن يعود مجرم إلى مسرح الجريمة - على افتراض أن لديه بعض الأموال مدفونة هناك - فمن العبث أساساً أن يعود المرء إلى مسرح الحب. وبطبيعة الحال، فى وسعى أن أذهب إلى هناك وأبتسم وأقول «نعم»، وأقبل

التهانى. لكننى أشعر أن فكرة القيام بشيء من هذا القبيل مؤلمة تماماً. إننى لم أسمع أبداً - ولن أسمح أبداً - أن تتحول حياتى إلى مضغة فى الأفواه، وهذا ما سوف أعارضه دائماً.. ولو إستطعت أن أظهر هناك ذات فجأة فى صورة فرد عادى وأرى شخصين أو ثلاثة أشخاص.. فقط، برغم أنى أشك فى ذلك».

ويقول **دافيد ريمنيك** إن عودة برودسكى إلى روسيا كانت على نقيض مع عودة **الكسندر سولجنتسين**، منذ أكثر من سنة مضت: وقد بدأت رحلته فى الشرق الأقصى ومضت، عن طريق عربة سكة حديد أُعدّت خصيصاً، إلى موسكو. ولكن بينما يمكن اعتبار حياة **سولجنتسين** أعظم أعماله، رفض **برودسكى** الدراميّات وصنع الأسطورة وقد أعجب **بسولجنتسين**، بل كان يطلق عليه لقب «هوميروس الاتحاد السوفييتى»، ولكنه لم يستطع تقبّل هذا الاشتباك السياسى. فلم تكن هذه هى قضيته.

ويحكى دافيد ريمنيك أنه قابل **برودسكى** فى شقته البدروم بشارع مورتون بالفيليدج قبل حصوله على جائزة نوبل بأسابيع فى ١٩٨٧ .

وقد صادف هذا الوقت بداية الجلاسنوت. وكانت قصائده تُنشر فى روسيا لأول مرة خلال أكثر من عقدين. ولم يُخف جذله لهذا التطور. لأن قيام النظام بنشر عمله وعمل جميع الكتاب المحظورين ، كان يعنى إعادة ممتلكات مسروقة إلى أصحابها الشرعيين. وليس عليه أن يكون ممتناً للصّ. وكان ولاؤه للغة الروسية، التى كان لها عاشقاً وصناعاً، ولكنه كان يرتاب فى روسيا إلى النهاية.

وقال **برودسكى** وهو يحتضن قطته، مسيسيبى، «لم أعد أؤمن بهذا البلد، إننى لا أهتمّ. إننى أكتب بالروسية وأحب الروسية ولكنى فى الحقيقة لا أعرف كيف أشرح ذلك لك. البلد هو.. شعب أساساً وأنا لست واحداً منهم. وأنا كافٍ لنفسى تقريباً. وما يحدث فى روسيا الآن خلو من الاهتمام الأوتوبيوجرافى بالنسبة لى. ربما كان ذلك أنانية وأيا كان ذلك، خذ حريتك فى استخدامه. عندما وصل **توماس مان** إلى كاليفورنيا من ألمانيا، سألوه عن الأدب الألمانى، فقال، «الأدب الألمانى هو حيثما أكون وهو فى الحقيقة ردّ فيه شيء من الغرور، ولكن إذا استطاع ألمانى أن يقول ذلك ففى وسعى أيضاً. أنا الآن مستعد لأن أموت هنا. ولا يهمنى ذلك فى شيء على الإطلاق، إننى لا أعرف أماكن أفضل، أو ربما لو كنت أعرف فلست مهيأً لاتخاذ خطوة».

ويقول **ريمنيك** الذى عاش طويلاً فى روسيا إن الانتليجنسيا الروس يشتهرون بإثارة الخصام، فما يكاد أحد يذكر اسم شاعر أو كاتب حتى ينبرى أحدهم بنعته بعدم الأهمية أو ماهو أسوأ. ويقول إنه طوال السنوات التى قضاها فى روسيا وسفراته إليها رواحاً وغدواً لم يسمع أحداً يهوّن من شأن **برودسكى** ولكنه سمع من يقدح فى سولچنستين، وڤوينڤيتش، وبيتوڤ، وتولستايا، **برودسكى** . ولكن البعض قد يشكون من أنه ليس شاعراً روسياً بدرجة كافية، بقدر ماهو جزء من الأدب العالمى

والبـانثـيـون الروسى. وقـد قـال له الناقد الأدبى أندرى أورين ذات يوم «اعتقد انى كنت احفظ شعراً لبـرودسكى اكثر مما حفظته من شـعـر بـوشـكـين، بمـا لذلك من مغزى».

ويـاسـف ريـمـنيـك لأن قـصـائد برودسكى بالإنجليزية، التى احبها وسـيطر على ادواتهـا، هى دائمـاً اطلال لأنفسـهـا الحـقـيـقـيـة، أو فى احسن الأحوال، محاكاة. فقد تجد هنا وهناك ترجـمـات جـيـدة، ولكن القليل منهـا الذى ينم عن مـهـارته التـقـنيـة، قـوافـيـه البـاطنيـة واللعب بالكلمة وذكاؤه. وقد قال إيفـجـيلى رايـن، وهو نفسه شاعر مرموق، ذات عـصـر فى مـوسكو، «سـوف يتعيّن على امريكا ان تقتنع برأينا، وهـو أن بـرودسـكى هو الصـوت الروسى العظيم فى عصره. فقد جاء من الجيل الذى أعقب المعتـقـلات والحصار، الجيل الذى غذّى نفسه بالأدب عندما لم يكن هناك شىء غير الخواء. وقد كان أفضلنا».

ولد برودسكى فى لينتجراد فى ١٩٤٠ .وكـان أبواه يهـوديين - مـسـتـوعـبـيْن، ولكن ليس إلى حدّ إعتناق معادلة السامية. وقد عاشت الأسـرة فى غـرفـة ونصف فى شـقـة كوميـونية، نفس المكان الذى عاشت فيه الشاعرة الرمزية زينيدا جيبيوس Zinaida Gippius والتى كـانت تصيح منهـا بالشـتـائم فى الثـوريين الموجودين بالشـارع. وخـلال حصار المدينة الذى دام ٩٠٠ يوم فى الحرب العالمية الثانية، كان والد برودسكى يقـاتل النازيين، وقـد عـانى هـو وزوجته الجوع، مثل كثير من سكان لينتجراد.

وكان برودسكى، التلميذ، قارئاً نهماً وعنيداً، متمرداً احمر الشعر، وإن كـان غضبـه مـوجّهـاً إلى فـقـر الثقافة السوڤييتية وانتشار صورة الزعيم اكثر منه ضد العقيدة وقد كـتب بـرودسكى فى مذكراته عن شبابه «كانت هناك صورة للينين الطفل الذى كـان يبـدو مـثل مـلاك جميل بتجعيدات شعره الشقراء، ثم لينين فى العشرينيات والثلاثينيات، ولينين الأصلع والمتـزمت، وعلى وجهه ذلك التعبير الخالى من المعنى الذى يمكن فـهـمـه خطأ على أىّ نحـو كـان، والأفـضـل أن يكون المعنى ذا غـرض. إن هذا الوجـه بطريقـة مـا يجـثم على صـدر كل روسى ويوحى بنوع ما من مقاييس المظهر الإنسانى لأنه بالقطع يفتقر إلى الشخـصـية» وقال إن محـاولة تجاهل هذه الصورة كانت هى محاولته الأولى للاغتراب.

وعندمـا تُوفى سـتـالين فـى ١٩٥٣، كان برودسكى فى الثانية عشرة وقد استُدعى مع أقرانه فى المدرسة إلى قاعة الاجتماعات حيث نقلت «معلّمة الفصل» إليهم النبأ. وقال برودسكى للكاتب سولومون فـولكوف «لقد بدات تلقى خطبة جنائزية، وفـجـاة صـاحت بصـوت وحشى : «إركـعـواعلى ركبكم. على ركـبكم» وسـاد.. الاضطراب ودراح الجـميع ينحبـون ويعولون وكـان من المتوقع بطرسقة مـا أن ابكى، ايضاً. ولكنى - وكـان ذلك مـدعـاة عـار فى ذلك الوقت، والآن اعتقد انه شرف - لم أستطع أن أبكى. ونظرت إليها فى دهشة ما، حتى غمز والدى لى بعينه. ثم ادركت بالتاكيد انه لم يكن هناك مـايدعـونى على نحـو خـاص إلى ان أحزن على موت ستالين».

وقد نضج اغتراب برودسكى عن الدولة فى سنّ المراهقــة، وفى سنّ الخـامسـة عشـرة، انقطع عن الدراسة النظامية نهائياً. وقد التحق خـلال الفـتـرة من ١٩٥٦ إلى ١٩٦٢ بثلاثة عشر عملاً .وفى اواخر عقده الثانى، بدأ **برودسكى** يكتب الشعر وانضمّ إلى مـجـمـوعـة من الكتـاب الشبان من بينهم **إيفجيني رايـن وديميتري بوبيشيف وأنـاتـولـى نيـمـان**. وعن هذه الحـقـبـة يقـول **برودسـكـى** «كـانت فكرة الفـردية، فكرة أن يتـحـمل إنسـان مسـئـولية نفسه، وأن يكون مستقلاً، كانت هى ملكيتنا التى نعتـز بهـا. لكن إمكان تحقيق ذلك كان ضئيلاً، هذا إن كان له وجود على الإطلاق» وكان الطريق الوحيد هو الأدب والتجربة الخاصة للقراءة. وقـد تمثلت ثورة الشـعـراء ضـد الطغيـان تقريبـاً فى الـغـوص بالكامل فى اللـغـة ـ فى **بوشكين وباراتنسكى، وماندلستام وتسفيتاييفا** وباسترناك **وأخماتوفا**. وقد تعلم **برودسكى** اللغة البولندية، وبصفة خاصة الإنجليزية. ولم يكن بالأمـر السـهل الحـصـول على كتب باللغـة الإنجليـزية، وكـان الكتـابان اللذان اسـتطاع أن يقع عليـهـمـا ثمينين، وقد شـمل كـلاهـمـا صـوراً صـغـيرة بالأبيض والأسـود لأبطاله ـ وعلى راسـهـم **أودن وفـروست وهـاردى** ـ ومن هذه الصور الدقيقة حـاول أن يتـخـيلهم، شـخـصـيـاتهم وأصواتهم.

وفى ١٩٦١ أحضر **رين** Rein، وكان أكبر أعضاء المجموعة سنا، **برودسكى إلى أخماتوفا** -Akhma toua، التى كـانت فى ذلك الوقت أعظم شعراء روسيا الأحياء، سيدة عظيـمـه أو «ربّة الشـعـر» كمـا كـان يسميّها فيما بعد، وأنشد برودسكى بعض قـصـائده لها، وشـعـرت بالميل إليـه. وقـد تبنّت أخـمـاتوفـا عـمليـاً المجموعة ـ «جـوقتهـا السـحـرية» ـ وكـانت بصـفـة خـاصـة تـعـشق **برودسـكـى** وتخـشى عليـه. وفى ١٩٦٢ كـتـبت **أخماتوفا**، مـتنبئـة بمصيره التراجيدى:

لا أبكى من أجل نفسى الآن.

لكن أسأل أن لا أكون على الأرض لأشهد

بصمة الفشل الذهبية

فوق هذه الجبهة التى لم تضطرب بعد

وبحلول ١٩٦٣، كان **خروشوف** قد عكس سياسة الانفراج. وقد بدأت القيـادة السوفييتية، إذ استشـعـرت الآثار الانتحارية للمجتمع المفتوح، بدأت مـرحلة سـتـالينيـة جـديدة استمّرت عشرين سنة. وحتى الآن، كـمـا يقـول ريمنيك، يتـسـاءل بعض المؤرخـين لماذا بدأ النظام حـملتـه الثقافية بالقبض على شاعر عمره ٢٣ سنة لا يتمتع بشهرة.

وقد ألقى الـ .K.G.B، أو ضباط المبـاحث الســرية القـــبض على بـرودسكـى وأودع السجن تنفيذا لمرسـوم سـوفـيـيـتى بـ «تكثـيف» «النضال» ضدّ أولئك الذين لايقومون بعمل نافع اجتماعياً. ووفقاً لكتاب **إيفيم إيتكايند** "Pratsess losifa Brodskogo" (محـاكمة **جوزيف** برودسكى) تضـمّنت الاتهـامـات «نظـرة إلى العـالم تضـرّ بالدولـة» و «الانحطاط والحداثة» والفـشل فى إتمام الدراسـة و «التطفلية... فيمـا

عدا كتابة قصائد بشعة». ووصف مقال، نشرته صحيفة لينتجراد المسائية المحلية، **برودسكى** بأنه «كطفيلى شبه متأدب أ فسد الشباب بشعره البورنوجرافى والمعادى للسوفييت».

وقد هبّ للدفاع عن **برودسكى** عدد من الفنانين والكتاب، وعلى راسهم **وإيتكايند وليديا شوكوفسكايا وديمترى شوستاكوفتش** وكان أهمّ حليف **لبرودسكى**، مع ذلك، صحفية مجهولة تسمّى **فريدا فيجدروفا** أناطت بنفسها المهمة الخطيرة الخاصة بحضور المحاكمة والقيام بتسجيل مجرياتها ثم نشر الخبر. ويصف **دافيد ريمنيك** مدوناتها بأنها روعة من النوع المعادى للشمولية، وهى أعظم من اية مسرحية كتبها **هافل** Havel:

المحكمة: ماهو عملك؟

برودسكى: أكتب قصائد، اترجم. أعتقد...

المحكمة: لامجال هنا لـ «أعتقد» قف منتصباً لا تركن إلى الحائط. انظر إلى المحكمة. وأجب على المحكمة كما تؤمر. الآن، هل لديك عمل متفرغ؟

بروودسكى: كنت أعتقد انه كان لدّى عمل متفرغ، نعم.

المحكمة: أجب بدقة!

بروودسكى: كتبت قصائد. كنت أعتقد أنها سوف تنشر. أعتقد..

المحكمة: نحن لا نعنى بـ «أعتقد». أجب: لماذا لم تكن تعمل؟

بروودسكى: كنت أعمل. لقد كتبت قصائد.

المحكمة: هذا لايهمّنا. إن ما يهمّنا هو ما هى المؤسسة التى كنت ترتبط بها.

بروودسكى: كان لدّى اتفاقات مع دار نشر.

المحكمة: هل عادت عليك اتفاقاتك بما يكفى لإطعامك؟ حددها اذكر التواريخ، والمبالغ.

بروودسكى: لا اذكر على وجه الدقة. إن العقود لدى محامىّ.

المحكمة: أنا أسألك.

بروودسكى: فى موسكو، نشر كتابان من ترجمتى.

المحكمة: ماهى خبرتك فى العمل؟

بروودسكى: تقريباً..

المحكمة: لايهمنا «تقريباً».

بروودسكى: خمس سنوات.

المحكمة: اين كنت تعمل؟

بروودسكى: فى مصنع. مع بعثات جيولوجية..

المحكمة: وبشكل عام، ماهو تخصّصك؟

بروودسكى: شاعر.. شاعر ومترجم.

المحكمة: ومن ذا الذى تنازل واعتبرك شاعراً؟ من الذى وضعك فى مصاف الشعراء؟

بروودسكى: لا أحد. ومن الذى وضعنى فى مصاف الجنس البشرى؟

المحكمة: هل درست من أجل هذا؟

بروودسكى: درست لماذا؟

المحكمــة: لتصبح شـاعراً. إنك لم تحاول أن تنهي دراستك الجامعية حيث يعدون.. حيث يدرسون...

بـرودسكي: لم أكن أعتقد أن هذا كان مسألة تعليم.

المحكمة: وكيف يحدث هذا؟

بـرودسكـي: كنت أعتقد.. حسناً، كنت أعتقد أنها عطية الرب.

وقـد بذلت القـاضـيـة قـصـارى جهدها حتى لا تحيد عن النصّ الذى حدّد سير المحاكمة. وقد أمعنت فى مـضـايـقـة برودسكى. ودعت إلى منصـة الشـهـود زمـلاء من الذين كانوا، وفقاً لأسلوب ١٩٣٧، أكثر من مسـتـعـدين ليشـهـدوا على خطايا برودسكى. وقد أدّعى رجل أن إبنه وقع فى أسر شـرور بـرودسكـى وترك العمل وقرّر أنه أيضا عبقرى وقـال الرجل نفسـه إن قـصـائـد بـرودسكـى ـ تأمـلات فى الزمن والموت والحبّ ـ كـانت على نحـو مـا مـعـادية للسوفـيـيتى. وقـاطعـه برودسكى بالسؤال: «أية واحدة؟»

وبطبيعة الحال لم يستطع الرجل أن يجيب. فلم يهينه أحد للردّ على هذا السؤال.

وقد كتبت فيجدوروفا رسـالة إلى تشوكوفسكايا عن محاكمة برودسكى وقالت «ربّما يصبح ذات يوم شـاعراً عظيماً. ولكنى لن أنسى أبداً كـيف كـان يبـدو ـ لاحـول له، وعلى وجـهـه تعـبـيـر عن الارتيـاع والسـخـرية والتـحـدّى، كلـهـا فى آن واحد.

ويقـول إتكـايند «لقـد وقـعـت القُرعة عليه. لقد كان هناك كثير من الشـعـراء الموهوبين فى ذلك الوقت ممن كان يمكن أن يكونوا فى مكانه. ولكن ما أن وقعت عليه القُرعة حتى أدرك مسـئولية وضـعـه ـ ولم يعد شخصاً خاصاً ولكنه أصبح رمزاً، كما كانت أخماتوفا فى ١٩٤٦، عندما اختيرت من بين مئات من الشـعراء المحتملين لتُعاقب وأصبحت رمـزاً قومياً للشاعر الروسى، كما أصبح بـرودسكـى ذات يوم. وكـان هذا الوضع شاقاً بالنسبة لبـرودسكى فـقـد كـانت أعـصـابه تالفـة، وقلبه عليلاً. ولكنه لعب دوره فى المحاكمة بدون أن تشوبه شائبة».

وفـى الـنـهـــايـة، حكم على بـرودسكـى بقضـاء خمس سنوات فى منفى داخلى. وعـمـل فى قـرية نوريسكايا الشمالية، فى المستنقعات بالقـرب من البـحـر الأبيض. وقـد استطاعت أخماتوفا، التى مرّت بكثير من هذه التجارب، والتى فقدت الكثير من أفـراد أسـرتـهـا، والكثـيـر من الأصدقاء، فى مفرمة سنوات لينين وستـالين، استطاعت وحـدها أن تبـتـسم وتعلقّ سـاخـرة «يالـه من بيـوجـرافى ذلك الذى يكتـبـونـه لصـاحبنا ذى الرأس الحمـراء. يكاد المرء يعتقد أنه استأجرهم!»

وعندما سأله ريمنيك عن حياته فى المنفى، قـال بـرودسكـى إنــه استمتع حقيقة هناك. فقد استمتع بارتداء حذائه «البوت» والعمل فى مزرعة جماعية، واستـمتع بجرف الروث. ولما كـان يعـرف أن جـمـيـع الآخرين على امـتـداد روسـيـا كـانوا يجـرفـون النفـايات البشـرية أيضـاً، خـامـره الإحسـاس بالأمـة وأصـرة

القــرابة. وقــد توفّر له الـوقت فى الامسـيات ليجلس فى كوخه ويكتب «قـصـائده البـشـعـة» وينغـمس فى «الشكلانية البورجوازية» لمعبوديه.

إن **برودسكى** لم يتأثر بمجرد الطريقة التى كان **أودن** يفُصح بهـا عن الحكمة - مُلْقياً بها كما لو كانت فـولكلوراً - بل تأثر ايضـاً بـالحكمـة نفسـهـا، بفكرة أن اللغـة لهـا منزلة رفيعة، وهى اقدم وابقى من أىّ شىء آخـر، وأن الـزمن نفـســه ينحنى امامها. وقد جعل **برودسكى** ذلك تيمة غالبة فى شعره، ومبدأ محورياً لكتاباته النثرية وتدريسه.

وعنـدمـا ضــاقت السلطات السوفييتية ذرعاً بتدفق البرقيات من الخـارج، ارسلوه إلى مـدينتـه قبل استيفاء الحكم بثلاث سنوات. وفى لينينجـراد، بدأ يكتب بعض أقـوى شعره على مدى حياته. وعندما بلغ الثلاثين، كـان يؤمن لنفسـه مكاناً دائمـا فى البـانثـيـون الروسى والدولى. وقد عرض الـ K.G.B عليه صفقة نشر إذا قبل التعاون. ولكنه رفض. ولم ينشـر شعره،. وفى مايو ١٩٧٢، عرضت عليه إدارة تاشيرات الخروج بالشرطة المحلية أن يقدّم طلباً لمغادرة البلد فى الحال. وسأل: «وإذا رفـضت؟» فكان الردّ التـهـديد بأيام عصيبة جديدة فى المستـقبل القريب.

وقـبل أن يغـادر الوطن ، كـتب **برودسكى** خطاباً إلى سكرتير عام الحزب **ليونيد بريجنيف** قال فيه «إننى أشعر بالمرارة لاضطرادى إلى مـغـادرة روسـيـا. لقـد ولدت هنا، ونشأت هنا، وعشت هنا، وكلّ مافى روحى ادين به لهـا» ويضـيـف «ذات يوم، لن اعــود مــواطناً لـلاتحـاد السوفييتى، ولكن لن أكف عن كونى شاعراً روسـياً واعتقد انى سوف أعـود، فـالشـعـراء يعـودون دائمـاً - بالجـسـد أو على الورق.. وقـد حُكم علينا جميعا بنفس الشىء الموت وأنا الذى يكتب هذه السطور ســـوف يمـوت، وأنت، الذى تقـرؤها، سـوف تموت أيضاً لكن عملنا سيبقى. ولكن حـتى هذا لن يبـقى إلى الأبد. لذلك لاينبغى أن يتدخّل أحد مع الآخر فى أداء عــمله». وليس هـناك أىّ دليل على أن **بريجنيف** قرأ الرسالة؛ فلم يتلق **برودسكى** رداً عليها.

وغـادر **برودسكى** روسيا على متن طائرة متوجهة إلى فيينا حاملاً آلـة الكاتبـة (التى تلطف رجـال الـ K.G.B وقاموا بتفكيكها فى المطار) وغيار ملابس، وكتاب **جـون دون**، وزجاجة فودكا - هدية **لويسـتـان أودن**. وفى النمـسـا، التـقى ببطله الذى كان لطيفاً معه وشرب الفودكا فى جـذل وعـرض عليـه بروفـسـور للأدب الروسى، شـاب بجـامـعـة ميتشيجان، **كارل بروفر** أن يأتى إلى آن أربور فقبل العرض.

وعندمـا جـاء **برودسـكى** إلـى الولايات المتـحـدة لم تصدمـه اللغـة الإنجليـزية التى كـان يتنفّسـهـا مع الهـواء. وكـان يقـول إنه رفض تمكنّ **نابوكوف** من عدة لغات، لكن (ليكن مايكون) وقد كتب معظم مقالات (اقلّ من واحـد)و (عن الحـزن والعـقل) باللغـة الإنجليزية. وقال إن ذلك كان اسـرع. ودرس فى مـيـتـشـيـجـان ومـاونت هليـوك، وبرغم سـخـريتـه الظاهرية، كـان سـخـيـاً مـع الكتاب الشبـان. وقد صادق - وكـان احيانا يخــــاصـم - **ديـريـك والـكـوت** **وشـيـمـوس هـينى وســوزان**

سونتاج وريتشارد ويلبور وميخائيل باريشنيكوف وانطونى هيكت وإيسايا برلين ومارك ستراند وروبرت سيلفرز وروجر ستروس. وقد تزوّج، امرأة أصغر سناً، نصفها إيطالى والنصف الآخر روسى، ماريّا. وانتقلا من مانهاتن إلى بروكلين هايتس وانجبا بنتاً، آنّا.

وعندما اختارته مكتبة الكونجرس ليكون شاعرا امريكا المتوّج سنة ١٩١٩ دعا الحكومة الأمريكية إلى أن تُدعم نشر انثولوجيا للشعر الأمريكى لتباع بالطريقة التقليدية من باب إلى باب أو فى مجال «الدرج ستورز» وتوضع فى غرف الفنادق، جنباً إلى جنب، مع الإنجيل. وكان يأمل فى أن تبيع الأنثولوجيا ٥٠ مليون نسخة لقاء دولارين للنسخة فى بلد عدد سكانه ٢٠٠ مليون. ربما ليس مرة واحدة، لكن تدريجيا فى غضون عشر سنوات. و«إذا لم يشتر أحد الكتب لنتركها فى أماكنها، تمتص التراب وتتعطن وتتحلل. فيكون هناك دائما طفل يتصيد كتابا من كومة القمامة. وقد كنت ذلك الطفل».

عن الخسارة التى مُنى بها الأدب الروسى بموت الشاعر **جوزيف برودسكى كتبت تاتيانا تولستايا** تقول.. عندما تُؤخذ الأشياء الآخيرة خارج بيت، يستقرّ صدى رنّان، ويرتّد صوتك من الحوائط ويعود إليك. هناك ضجيج الوحدة، تيار من الخواء، فقدان التوجّه وإحساس بالحرية مثير للغثيان: كلّ شيء مُباح ولا شئ يهمّ، لا إستجابة هناك فيما عدا إيقاع خطواتك ضعيف التقفية. هذا هو ما يشعر به الأدب الروسى الآن: قبل نهاية الألف عام بأربعة أعوام فقط، فقد أعظم شاعر فى النصف الثانى من القرن العشرين، ولا يستطيع أن يتوقع شاعراً آخر. لقد تركنا **جوزيف** برودسكى، وبيتنا خاو. لقد ترك روسيا نفسها منذ أكثر من عقدين، وأصبح مواطناً امريكيا، وأحبّ امريكا، وكتب مقالات وقصائد باللغة الإنجليزية. لكن روسيا بلد عنيد: حاول كيفما شئت أن تنسلخ عنه، فسوف يمسك بتلابيبك حتّى النهاية.

«وفى روسيا، عندما يتوفى شخص، يقضى التقليد بأن تكسو مرايا البيت بموسلين أسود - وهى عادة قديمة نُسى مغزاها أو شُوِّه. وعندما كنت طفلة سمعت أن ذلك كان يُفعل حتى لايرتاح المتوفى الذى يقال إنه يهيم فى بيته تسعة أيام يودّع فيها أصدقاءه والأسرة، عندما لايستطيع أن يجد إنعكاسه على المرآة. وخلال حياته القصيرة على نحو غير منصف، وإن كانت حياة غنية غنى لا نهائياً، انعكس **جوزيف** على كثير جداً من الناس والمصائر والكتب والمدن خلال تلك الأيام الحزينة. وعندما يمشى غير مرئى بيننا ، يريد المرءُ أن يكسو كلّ المرايا التى أحبّها بأحجبة الحداد: الأنهار العظيمة تغسل شواطئ مانهاتن، البوسفور، وقنوات امستردام، ومياه فينسيا، التى تغنّى بها، شبكة بيترسبرج الوريديّة (مائة جزيرة - كم عدد الأنهار؟)، مدينة مولده، المعشوقة والقاسية، الأنموذج الأصلى لجميع مدن المستقبل».

رسالة لندن

صبرى حافظ

فلوبير كما يراه كتاب أمريكا اللاتينية

لا شك فى أن جوستاف **فلوبير** (١٨٢١ - ١٨٨٠) واحد من أعظم أدباء الفرنسية على الإطلاق، ومن أكثرهم إثارة للجدل والاهتمام حتى الآن برغم انصرام أكثر من قرن من الزمان على وفاته. فقد استطاع هذا الكاتب الفرنسى العظيم، أن يتناول فى رواياته الهامة مجموعة من القضايا والشخصيات الإنسانية، التى مازالت تتمتع بالحيوية والمعاصرة، برغم عوادى الزمان. لأن معالجته لها اتسمت بقدر كبير من الرهافة والحساسية التى مكنتها من اختراق حجب الزمن، ولمس جوهر الإنسان الدائم الذى لا يتغير، مهما تبدلت تبدياته، وتغيرت تجلياته. وقد تمكن **فلوبير** من تحقيق ذلك، ليس فقط بسبب موهبته الكبيرة، وبصيرته النافذة، ولكن أيضًا بسبب تكريسه كل جهوده لخدمة عمله الأدبى، وإيمانه بضرورة الانطلاق من تجربة حسية عميقة. فقد أخذ **فلوبير** نفسه بصرامة حازمة منذ ترك دراسة القانون، وكرس جهده للعمل الأدبى. ورفض الاستنامة إلى دعة الرؤى الجاهزة، والمقولات الفكرية المكرورة، والصياغات الأدبية المستهلكة. وأنفق أكثر من عشرة أعوام فى كتابة روايته الأولى (مدام بوڤارى)، لأنه كان يريد أن يبلور بها أسلوبه المميز، وطابعه الأدبى الفريد. وسافر إلى مصر وتونس بحثا عن منابع الإلهام التى تؤهله لسبر أغوار الشرق، فى روايته المدهشة (سالامبو). كما استقى بقية أعماله مثل (التربية العاطفية)، و (مذكرات مجنون) من التجارب التى خبرها بعمق، وإن أولى مسألة الكمال الفنى، والصنعة الأدبية عناية لا تقل بأى حال من الأحوال عن تلك التى بذلها فى الاهتمام بصدق العمل الواقعى. إلى الحد الذى كان ينفق فيه ساعات وأياماً متواصلة فى كتابة صفحة واحدة، وإعادة كتابتها مرارًا وتكرارًا، حتى تتساوق جميع عناصرها اللغوية من معنوية وصوتية وسياقية.. إلخ.

وقد استهوت شخصية **فلوبير** وعالمه الأدبى الكتاب والباحثين على مدى قرن من الزمان، وكتب عنه كتاب كبار لا يقل بعضهم أهمية وحيوية

عنه. ومن أحدث الكتب التى صدرت فى الشهر الماضى عن هذا الكاتب الفرنسى الكبير (العربدة الدائمة: **فلوبير** ومدام بوڤارى) للكاتب البيروى الكبير **ماريو فارجاس لوسا**، والذى ترجمته إلى الإنجليزية **هيلين لين** ونشرته دار نشر فرار ستراوس فى نيويورك. والواقع أن **فرجاس لوسا** مؤلف هذا الكتاب الجديد يعد بلا شك أهم كاتب معاصر فى بيرو، وواحداً من أبرز كتاب أمريكا اللاتينية المعاصرين. إذ استطاع هذا الكاتب الذى لم يتجاوز الخمسين إلا بقليل، أن يفرض نفسه بقوة على ساحة الأدب الأسبانى، المتوهجة بالتجديد والحيوية فى أمريكا اللاتينية، منذ أن صدرت روايته الأولى (المدينة والكلاب) عام ١٩٦٣. ثم وطد مكانته فى هذا الأدب برواياته: (الجراء) و (البيت الأخضر) و (حرب نهاية العالم) وغيرها من الأعمال التى بدات ترجماتها الإنجليزية والفرنسية فى التعاقب منذ استطاع **جابرييل جارسيا ماركيز** كسر الحصار التقليدى الذى فرض على آداب أمريكا اللاتينية لفترة طويلة، وخرج بها من قوقعة الاهتمامات الاكاديمية المتخصصة، إلى رحاب عالم القارىء الشعبى العام الذى كسبته تلك الأعمال للرواية الجادة التى كان قد انصرف عنها، حتى فى لغته الأصلية.

ومن هنا يكتسب كتاب **فارجاس لوسا** الجديد عن **فلوبير** أهميته الفائقة لأنه يلقى الضوء لا على عالم **فلوبير** وحده، وإنما على عالم **فرجاس لوسا** وعلى طبيعة رؤاه الأدبية والجمالية كذلك. ويطرح مجموعة ثرية من القضايا حول مفهوم العملين الأدبى والنقدى. وقد استمد الكتاب عنوانه من مقتطف لفلوبير يقول فيه إن «الوسيلة الوحيدة لجعل العالم محتملا، هى أن يغرق الإنسان نفسه كلية فى الأدب، كما يغرقها فى دوامة من العربدة الدائمة»، ويستخدم **فلوبير** فى هذا المجال كلمة فرنسية تعنى الحفل الصاخب المترع باللذات الحسية التى تكفل للمشارك فيه أن يعيش فى حالة من النشوة الكاملة. فالأدب العظيم هو وحده القادر على أن يهب الإنسان هذه الحالة الدائمة من التحقق والنشوة، التى لا تكفلها له كل إمكانيات الحفلات الصاخبة إلا للحظات موقوتة. وقد استطاع **فرجاس لوسا** بحق أن يبرهن لنا من خلال تحليله النافذ المستبصر لرائعة **فلوبير** (مدام بوڤارى) قدرة الأدب على أن يهب من يدلف إلى عوالمه السحرية الزاخرة بالكنوز، تلك النشوة الدائمة.

ومع أن **فلوبير** قد بدأ حياته الأدبية بكتابة قصيدة ملحمية طموح وذات طبيعة إنجيلية عن الجحيم، وأنهاها بعملين لا يقلان موسوعية وطموحًا عنها هما: (سالامبو) التى قدم فيها بانوراما عريضة لقرطاجة القديمة، و (بوڤار وبوكوشيه) أهجيته الموسوعية للثقافة الحديثة، والتى لم يقيض لها أن تكتمل، إلا أن **فارجاس لوسا** آثر أن يختار (مدام بوڤارى) التى تتميز بمحدودية عالمها، بالمقارنة بغيرها من أعمال **فلوبير** الأخرى، ليثبت، من خلال تحليله المستقصى الثرى لها، أن باستطاعة الكاتب العظيم أن يفجر الحياة اليومية الخاملة لزوجة طبيب ريفى مغمور بطاقات هائلة من الرؤى والدلالات. وأن يقدم من خلال تحولات حياتها العاطفية، وقصة حبها المتخبطة، صورة خالدة لتبدلات المصير البشرى، ولتشوف الإنسان الدائم للانفلات من قبضة الركود والحياة الخانقة المحدودة، والانطلاق فى فراديس الحلم العصى المستحيل. ويلور من خلال شخصية بطلته الأساسية (إما بوڤارى) صورة خالدة لمهاوى الإمعان فى الحلم، والإيغال فى الابتعاد عن شواطىء الواقع

الصلدة. فقد كانت إما بوفارى ضحية الاستسلام لإغراءات حلمها، بقدر ما كانت ضحية التناقض بين الفرد والمواضعات الاجتماعية الجامدة. ولا شك فى أن أمانة **فلوبير** فى تناول هذا التناقض هى التى أدت إلى محاكمة روايته بتهمة الخروج على التقاليد والأعراف الاجتماعية السائدة، وإن انتهت تلك المحاكمة الأدبية الشهيرة بتبرئة ساحته.

وقد تمكن **فارجاس لوسا** بالفعل من تقديم تحليل جديد جيد لهذه الرواية التى سبق أن ظهرت لها عشرات التحليلات. وهو تحليل يعتمد على المبدأ البنيوى الرئيسى القائم على تعارض الثنائيات، وينطلق من تجربته الشخصية مع هذه الرواية الكبيرة البالغة الكثافة والثراء. وأول مواطن القوة فى نص **فلوبير** فى رأيه هو إحكام البناء ووضوحه، ووصوله إلى غايته من خلال بنية الحدث، والكشف عن تحولات الشخصية به وفيه، لا عبر التأملات، والاستقصاءات التهويمية لما يدعى الكاتب أنه يدور فى عقل شخصيته. وثانى مصادر قوته هو قدرة **فلوبير** على الوصف البارع، الذى تكتسب فيه الأشياء والجزئيات الجامدة قدرا من التوهج والتألق الذى يحيلها إلى كائنات إنسانية حية، بينما يستطيع الكاتب فى الوقت نفسه أن يحيل شخصياته الإنسانية بلمساته الوصفية الحاذقة إلى أشياء جامدة لا حياة فيها كلما أراد ذلك. أما ثالث مواطن قوته فهو هذا المزيج المتداخل والمتضافر من احتدامات الشهوة ورقة العواطف، من التمرد على المواضعات الاجتماعية والكشف عن أهمية الانصياع لقوانينها الحاكمة، من الاحتجاج والعنف والإغراق فى دوامات الحب المغوية، من الميلودراما والحس الواقعى، من شهوة الحياة وآليات الموت التى تدب فى أغوارها بلا كلل، أو بالأحرى من تناقضات الحياة الصائنة لحيويتها وتوهجها وثرائها.

وحتى يستطيع الكاتب أن يبلور كل هذه التناقضات الصانعة لثراء التجربة الإنسانية، والمجسدة لجوهرها الدائم الذى لا يتغير، فلابد له من تقطير خلاصة العديد من التجارب والشخصيات فى عمله. ومن هنا يريق **فارجاس لوسا** الكثير من الشك على كل الدراسات النقدية التى زعمت بوجود مصدر واقعى محدد لشخصية إما بوفارى، وغيرها من الشخصيات الرئيسية فى هذا النص العظيم. ويطرح بدلا من فكرة الأصل الواحد لأى من شخصيات هذا العمل فكرة الأصول المتعددة والمتضافرة فى صياغة شخصية يقطر فيها الكاتب خلاصة معرفته بنمط إنسانى معين. وحتى لو انطلق الكاتب من شخصية محددة استلهم منها الخطوط العريضة لإحدى شخصيات عمله، فإنه يحتاج - كما يقول **فارجاس لوسا** - إلى عملية تهجين تلك الشخصية، وتطعيمها بجزئيات وملامح من شخصيات أخرى، توسع من أفقها، وتعمق من قدرتها على تجاوز الخاص إلى العام، واختراق العرضى للوصول إلى كل ما هو جوهرى. وتؤدى عملية التهجين المعقدة تلك فى رأى **فارجاس لوسا** إلى استحالة التعرف على الشخصية الواقعية، وراء غلالات الشخصية الروائية. ومن هنا يرى **فارجاس لوسا** أن التعرف على آليات تحرر النص الروائى من المصادر التى استلهم منها شخصياته، أهم من كل المحاولات النقدية لتتبع تلك المصادر، أو تصيد المشابهات بين جزئيات النص والواقع. ذلك لأن التعرف على تلك الآليات يكشف لنا عن جدلية ابتعاد النص عن الواقع من أجل إرهاف حدة فاعليته فيه. ويساهم فى إماطة اللثام عن أسرار العملية الإبداعية الشائقة والمعقدة. ويتيح للناقد فرصة

الخروج من الدراسة التطبيقية المحددة بنتائج ذات طبيعة نظرية عامة، تفيد الروائى وناقد الرواية معًا.

لذلك يعمد تحليل فارجاس لوسا التفصيلى لرواية (مدام بوفارى) إلى الكشف عن الثنائيات الفاعلة فى بنية النص الأدبى. وهو تحليل ضاف يتسم بالحساسية، وسعة الأفق، والقدرة على اكتشاف عدد كبير من الثنائيات الفاعلة فى النص والتى لا تسفر عن نفسها إلا للعين الخبيرة المتفحصة. فقد استطاع فارجاس لوسا أن يكشف عن أن مبدأ الثنائيات الأساسية فى العمل لا يتحكم فى بنيته الأساسية فحسب. ولكنه يسيطر على المنطق الفاعل فى توليد الصور، ويتغلغل فى نسيج اللغة الوصفية وفى آليات علاقاتها السياقية، وتعتمد عليه قوانين خلق الشخصيات الرئيسية والثانوية على السواء وجدليات العلاقات القائمة بينها، هذا بالإضافة إلى أن هذا المبدأ الأساسى هو الذى يفسر لنا القواعد المتحكمة فى تطور الأحداث ويكشف لنا عن مستويات المعنى المتراكبة فيها. وقد استطاع تحليل الكاتب المستبصر لبنية العمل أن يستفيد من حساسية الكاتب الخلاق فى تجنب مهاوى التجريدات الحسابية الجافة التى تقع فيها معظم التحليلات البنيوية الساذجة. ولكنه وقع فى انشوطة الرغبة فى إرجاع كل هذا التساوق البنائى المحكم والقائم على مبدأ الثنائيات المتعارضة إلى سبب أو مصدر واحد، وهو إنقسام الذات المستمر على نفسها. مما أوهن من تماسك نتائجه وقدرتها على الإقناع. غير أن من الضرورى الا نفهم محاولة فارجاس لوسا لإبراز أهمية هذا الانشطار على أنها نوع من المزج بين البنيوية والتحليل النفسى، لأنها فى الواقع محاولة لاستقصاء طبيعة الثنائية الفاعلة فى عملية الكتابة الروائية ذاتها، والتعرف على المبادىء الجمالية المتحكمة فيها، والتى تنهض فى تصوره على توزيع الروائى المستمر لنفسه، وبصيرته، ورؤاه، بين شخصيات عمله المختلفة.

هذا وقد كرس الكاتب الفصل الأخير من كتابه، لتتبع تأثير فلوبير على غيره من الكتاب الذين استهواهم عالمه، وخاصة على كتاب أمريكا اللاتينية بالتحديد، وإذا كانت دراسة فارجاس لوسا التحليلية الشائقة لنص فلوبير نفسه، إضاءة نقدية قيمة بأى معيار من المعايير، فإن هذا الفصل الأخير من كتابه إضافة هامة ترقى إلى مستوى الشهادة الدالة عن المصادر التى ارتوت منها واقعية كتاب أمريكا اللاتينية الجديدة، والتى يسميها البعض بالواقعية السحرية. لأننا نعرف منها، كيف يرى واحد من كتاب هذا الأدب الكبار نصا أوروبيا، من النصوص الغائبة، والفاعلة فى كتابات عدد كبير من هؤلاء الكتاب، الذين أخذ العالم الأدبى ينشغل بهم، وبأعمالهم الثرية، فى شتى الثقافات، ونكتشف من خلال هذه القراءة النقدية المتميزة لأعمال فلوبير، والرصد الحساس لتأثيره على الرواية التى كتبت بعده، رؤية فارجاس لوسا لا لهذه الرواية فحسب، وإنما لطريقة فهم كتاب أمريكا اللاتينية للنصوص الأدبية، ولطبيعة العلاقة الشائقة والمعقدة بين النص الأدبى، والإطار المرجعى الذى يصدر عنه، أو بمعنى أعم بين الأدب والواقع. لأن طريقة الفهم والقراءة، تريق الكثير من الضوء على جوهر الرؤية، وآليات فهم الكاتب لواقعه ولفنه على السواء. فهى الوجه التحليلى أو التفكيكى لعملية الإبداع الأدبى الإنشائية أو التركيبية. ولأن الكاتب الإبداعى غالبا ما يطرح فى كتاباته النقدية، الطريقة التى يود أن يقرأ بها عمله، والمداخل التى ينبغى أن نسلكها فى الولوج إلى عالمه، واكتناه ما به من أسرار.

مارسيل عقل

(حسن ونعيمة)
فى معهد العالم العربى

قدم معهد العالم العربى سهرتين متتاليتين خصصهما لفرقة الورشة التى قدمت مسرحية (غزير الليل) من إخراج حسن الجريتلى. وهى عبارة عن قصة الحب الشهيرة بين حسن ونعيمة. قصة حب مألوفة تتكرر فى كل زمان ومكان، هى إذن ليست الحدث ولكن الذى يجعل الناس تتغنى بها وتنسج حولها الخيالات هو قابليتها لحمل ألوان عديدة من التراث عبر الأجيال: تجارب مع الحب، تصورات عن القوى الخفية التى ترسم قدر الإنسان، رحلات فى متاهات النفس الإنسانية وصياغات متنوعة للغة وللموسيقى.

إذا كان الواقع هو الذى قدم شخصيات هذه القصة، فإنها بدورها تخلق الواقع - واقعها الذى يخصها وحدها والذى عركته أمانيها ومخاوفها وهى سجينة فيه، ولكنها توقن أنه لاحياة لها فيما عداه، بل إن كل ما عداه لا يخصها فى شىء.

«غزير الليل» تروى قصة الحب المحرم التى اخترقت تقاليد الصعيد فى أوائل القرن، ونسج حولها الموال الشعبى خمس روايات مختلفة، لم تُحْكَ إلى آخرها بعد...

تروى المواويل الشعبية التى حملت قصة حسن ونعيمة إلى سائر أنحاء وادى النيل أن حسن كان مغنيا موهوبا يؤدى المواويل والليالى والمديح والذكر والسيرة، وفى إحدى الليالى رأى نعيمة فى إحدى النوافذ وهى تستمع إليه فأحبها وأحبته. ولكنها لم تستسلم لقدرها الذى رسمته التقاليد العاتية، بل ذهبت إليه فى قريته ومكثت فى داره بصحبة أمه سبعة أيام. وبحثت أسرة نعيمة عنها، وبعد أن وجدتها فى بيت حسن أرسلت تستدعى الطبيب الذى أكد للناس أن شرف نعيمة لم يمس وعاد قوم نعيمة بها إلى قريتها سالمة، ولكن ألسن الناس التى لا تكف عن الكلام، وغيرة ابن عمها وخطيبها من حبها لحسن دفعا

بأسرتها فى النهاية إلى استدراج حسن إلى بيتهم وقتله.

ويقول المخرج: «رغم اتفاق الزوايا العديدة فى الخطوط الرئيسية، إلا أنها تتباين فى كثير من التفاصيل بصورة تجعلها تشتمل على كل الاحتمالات الممكنة، بحيث أنه لم يبق لنا مجال كبير بعد ذلك للإضافة. ولكن الذى دفعنا إلى خوض هذه المغامرة هو أنها كانت بمثابة رحلة إلى الماضى، تتيح لنا التعرف على من تبقى على قيد الحياة من أبطال هذه الحادثة التى لايزال يتغنى بها أهل الصعيد رغم أنها تجاوزت تقاليدهم الصارمة، فهل كان تجاوزها للتقاليد هو دافعهم للتغنى بها؟

كان هناك ممن عاصروا الحادثة عدد ليس بالقليل، ولكن أغلبهم قد تذرع باعتلال الصحة وآثر التناسى، فلم النبش فى الذكريات؟ وكان هناك من أبطال الحادثة ممن سكتت عنهم الروايات، مثل عروس حسن، ولكن الزمن أقام لها فى ضمير الناس مقاما مثل الأولياء، فلم نجرؤ على اقتحامه. وأوشك اليأس أن يحسم أمرنا بالعودة، فإذا بصديق حسن ومنافسه فى فن الغناء وفن الحياة يعترض طريق عودتنا ويفتح لنا عوضا عنه طرقا لا عودة منها.

«روى لنا صديق حسن كثيرا من التفاصيل التى أسقطتها الروايات الشعبية لأنها لا تليق بالأسطورة. وروى لنا تفاصيل لا يعرفها أحد رغم أنها تكفى وحدها لأن تصبح أسطورة. ولكنه فى كل ماروى لنا كان لا يروى إلا أسطورته هو، وكان بهذا المقياس صادقا فى كل ما قال رغم التضارب البيِّن فى عرضه لكثير من الأحداث».

طريق «الورشة» بدأ عام ١٩٨٧ بمسرحيتى **«يموت المعلم..»** لبيتر هاندكة و «نوبة صحيان» **لداريو فو وفرانكا راما**. وقد أعيد هذا العرض فى أوائل ١٩٨٨، ثم قدم فى مهرجان القاهرة التجريبى الأول. وفى مارس ١٩٨٨ قدمت «الورشة» مسرحيتين **لها رولد بنتر**: «الخادم الأخرس» و «العشيق» ثم أعدت مسرحية «المستعمرة التاديبية» عن قصة قصيرة **لفرانز كافكا** وعرضتها فى مهرجان القاهرة التجريبى الثانى. و «الورشة» مجموعة تمثل لقاء حول حدس وإحساس مشتركين. وأعضاؤها سواء من المحترفين أو من يسعون إلى الاحتراف أو لايسعون إليه، يعملون معا وتربطهم متعة البحث وراء الأفق عن مساحات الدهشة.

حسن الجريتلى يقول: «نحن فى «الورشة» مازلنا نتقصى حلمنا، لنحوله إلى شكل حتى نشارككم إياه. فبعد «غزير الليل» وفيلم «مولد السيدة» (١٩٩٤)، ستاتى أعمال أخرى، لانعرفها بعد، ربما تنتزع الأولوية من تلك... كل ذلك فى الطريق إلى لغة مسرحية تعكس الذات فتسهل التواصل السوى مع الآخر».

حمزة الدين
فى «دار ثقافات العالم»

حمزة الدين، قدم فى دار ثقافات العالم أربع سهرات موسيقية أطربت محبى العزف على العود والغناء العربى. ويعتبر هذا العازف والمغنى النوبى من أشهر الفنانين العرب فى الولايات المتحدة واليابان وتعود موسيقاه الأفريقية الإيحاء لتذكّر بألحان القارة السوداء وإيقاعاتها. وقد قدم **حمزة الدين** عروضا فى العالم أجمع منذ عام

١٩٩٣ . كما لحن لبيتر سيللرز موسيقى البيرسز (سالزبورغ، ايدنبورغ، لوس انجلوس، بوبينيى، برلين). وسجل حتى اليوم ستة عشر قرصا مدمجا.

ولد حمزة الدين فى النوبة عام ١٩٢٩، فى وادى حلفا فى السودان على الحدود المصرية، فى وسط موسيقى. وبعد أن درس الهندسة فى جامعة القاهرة، دخل إلى شركة السكك الحديدية المصرية وخصص أول مرتباته لشراء العود. ودفعه ولعه بالعود إلى تسجيل نفسه فى معهد الموسيقى فى القاهرة ومخالطة الشعراء والاتجاه صوب التلحين.

عام ١٩٥٩ تلقى منحة من الحكومة الإيطالية لدراسة القيثارة فى معهد سانتا سيسيليا فى روما الذى مكنه من تعلم أصول الموسيقى الكلاسيكية الغربية. وبعد اكتشاف موهبته الرائعة فى مهرجان نيوبورت، سجل أول اسطواناته عام ١٩٦٤ فى أمريكا. وبعد دعوته إلى اليابان عام ١٩٨١ لإجراء دراسة مقارنة بين العود العربى وال «بيوا» اليابانى قرر الإقامة الدائمة فى اليابان. ثم شارك فى دروس حول موسيقى الآلات فى جامعات أميركية وقدم الموسيقى الأسيو/ أفريقية كما حاضر فى جامعة تكساس فى الولايات المتحدة. وقدم عروضا وحفلات موسيقية فى عدد من عواصم العالم ومدنه مثل بوركسيل وطوكيو ولوس انجلوس وسان فرانسيسكو وبوسطن ونيويورك وباريس.

موسم لبنانى فى دار موسيقى العالم

للمرة الأولى تقدم «دار موسيقى العالم» فى فرنسا موسما لبنانيا ضخما مكرسا للفن اللبنانى وخاصة المسرح ويتناول المهرجان اربع مسرحيات وامسيات شعرية واستعراضات راقصة بالإضافة إلى استضافته ما يناهز الستين مثقفا وفنانا ومخرجا لبنانيا. ويشارك فى هذا المهرجان مسرح بيروت ومسرح المدينة.

وتقدم الدار تشكيلة من الحفلات والمسرحيات والعروض والمحاضرات اللبنانية من ٢٧ فبراير إلى ١٤ مايو ١٩٩٦ بالإضافة إلى هذا، تصدر أسطوانات موسيقية لأستاذ البزق: مطر محمد، ومنشورات «لبنان الثانى» وهى عبارة عن عدد خاص من مجلة «اممية المخيلة» المخصص للأوضاع الحالية للثقافة اللبنانية.

فى السابع والعشرين من فبراير تستهل الدار موسمها اللبنانى بأمسية شعرية: «مختارات شخصية لنضال الأشقر».

أما مارسيل خليفة، فيقدم «جدل»، فى الثامن والتاسع والعشرين من فبراير. وهى عبارة عن عزف رباعى مزدوج على العود والرق، حيث يجابه الموسيقار الصعوبات التقنية التى تواجه الملحنين كلما حاولوا الابتعاد عن التقليد وابتكار الجديد والطليعى فى الموسيقى العربية.

ويخرج جواد الأسدى مسرحية «الخادمات» من تأليف جان جينيه، وهى المسرحية التى تستعرض مأساة الذين دفعت بهم الظروف المعيشية إلى العمل فى ظروف مهينة، وإلى ضرورة تأقلمهم مع أوضاعهم البائسة؛ وشعور اليأس العميق الذى يعانون منه.

وسيكون (أى مسرح لبنان) هو عنوان الطاولة المستديرة التى سوف تضم فى الثالث والعشرين من مارس عددا من المخرجين المسرحيين والنقاد اللبنانيين والتى

تتناول أوضاع المسرح اللبنانى بعد الحرب وقد اختار **روجيه عساف** تقديم مسرحية «سمر» التى تدور حول أعمال **سمير خداج** الرسام اللبنانى الذى كرس أعماله لتاريخ مدينة بيروت المعاصر.

ثم يقدم **أدونيس** سهرة مخصصة **لأنسى الحاج وعباس بيضون** حيث تتم قراءة أبيات شعرية باللغة العربية والفرنسية. يتبعها مسرحية «زرادشت أصبح كلبا» **لريمون جبارة**. وهى من أشهر المسرحيات التى كتبها وأخرجها المسرح اللبنانى، حيث يستعيد **جبارة** مواقف عرفتها الحرب الأهلية اللبنانية. وستكون هذه مناسبة للبحث، خلال طاولة مستديرة فى الثانى عشر من أبريل فى أوضاع القصة والروائيين اللبنانيين بمشاركة عدد منهم.

وهناك استعراض راقص تقدمه الفنانة الكبيرة **سوريا بغدادى**، تحت عنوان (سحر وسفر) حيث تعزم النساء، على القضاء على السحر، وطرد روح الشر بواسطة الرقص.

واخيرا، يدير **شريف خزندار**، مسرحية «جوليا دومنة» بالإشتراك مع نضال الأشقر. وهى مسرحية من تأليف **فرانسواز غروند وشريف خزندار** حول شخصية **جوليا دومنة**، الامبراطورة الرومانية التى ولدت فى ايمس وحكمت العالم خلال أكثر من خمسة وعشرين عاما.

نشاطات المركز الثقافى السورى لعام ١٩٩٦:

يفتتح المركز الثقافى السورى موسم ١٩٩٦ الفنى بمعرض صور ضوئية للفنان الفرنسى **مارك بالتى**. ثم يقدم محاضرات وعروض أفلام للكبار والصغار. ويفتتح هذا الشهر ١٩٩٦ معرضا للرسم على الزجاج للفنانين السوريين أوليفيا جاموس وعبد المسيح الأبيض. وسهرة غناء وموسيقى عربية بمناسبة ذكرى ثورة الثامن من آذار يتبعها محاضرة «الجزيرة السورية فى الألف الثانى قبل الميلاد» للسيد **دوميليك شاربان** أستاذ التاريخ فى جامعة السوربون الأولى.

وفى شهر أبريل يقدم محاضرات ومعارض، منها معرض نادى فن التصوير الضوئى فى سورية للفنان **محمود سالم**، بالإضافة إلى سهرات غنائية عربية بمناسبة عيد الجلاء.

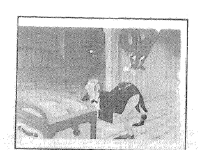
متابعات
مسرح

إبداع العالم

فى مهرجان القاهرة السادس لسينما الأطفال

من كل انحاء العالم، بعثت تسع وعشرون دولة بسفرائها بالألوان ليمثلوا بين يدى أطفالنا فى القاهرة، من الصين إلى الولايات المتحدة وكندا، من استراليا إلى ايسلندا وهولندا، من البرازيل إلى ألمانيا وفرنسا والمملكة المتحدة وغيرها. ومن البلاد العربية: السعودية وسوريا بالإضافة إلى الدولة المضيفة مصر. وكان مجموع الأعمال التى شاركت بها هذه الدول مائة واثنين واربعين عملا من الأفلام الروائية والرسوم المتحركة والبرامج التليفزيونية، ورغم أن لجنة التحكيم تمنح جوائز المهرجان تقديراً لعناصر الإبداع فى الفيلم من دراما وفكر وتقنية وجمال، إلا أن الجائزة تعبر فى الوقت نفسه عن توجهات غالبية الأصوات فى اللجنة لما يجب أن تقدمه لجمهور المشاهدين الصغار، وقد تتوافق هذه التوجهات مع ذوق الأطفال كما تمثله لجنتهم التى تمنح جائزة باسمهم، ولكن نادرا ما يتباين التوجهان.

وقد منحت لجنة التحكيم جائزتها الأولى، الهرم الذهبى، بالإجماع للفيلم الروائى البرازيلى «ولد شقى جدا» إخراج بيتما منحت لجنة تحكيم الأطفال جائزتها للفيلم الروائى الألمانى «الكتاب السحرى» وقد تميز الفيلم البرازيلى بالحيوية وخفة الظل والتحرر من الحبكة مما يسمح بعرض ردود افعال الأطفال وتفاصيل حياتهم اليومية، ومشاغباتهم ونوادرهم وطرائفهم وأغانيهم والعابهم الجماعية ويعرض الفيلم شريحة من حياتهم وتحمل نبض الطفولة وعفويتها، رغم اخطائها البسيطة التى دائما ما يغفرها لهم الكبار وتبدأ مشاهد الفيلم فى قلب العاصمة حين تكاد تصطدم سيارتان مسرعتان، ونكتشف أنهما أب وأم قد أسرعا بناء على استدعاء مدرسة ابنهما الوحيد وفى حجرة المرضة تطمئن الأم على ابنها المتمارض وتصطحبه إلى البيت. وبمجرد خروجه من المدرسة يبدو صحيحا. وأمام كشك بيع الجرائد تأمره أن يأخذ مجلة واحدة فقط ثم يشترى كتكوتا من







أحد الباعة الجائلين يضعه فى جيبه. وفى البيت ترحب به الطاهية فى مرح وتلقبه بـ(ذى العين الواحدة) فيقدم لها فقرة سحرية حيث يخفى بيضة فى جيبه ويظهر لها الكتكوت، ولا تكتمل طرافة الموقف إلا عندما يزوره زميله الملقب «بالفم الكبير» ويحتضنه فى مرح مكبرا فيه موهبته فى التحايل، فتتكسر البيضة ويسيل محتواها، وينفجر الصديقان فى الضحك. ومن طرائف الفيلم أيضا قيام الأم بالنفخ فى نفير لدعوة الأولاد إلى الغذاء.

وهى وإن كانت تلهو معهم إلا أنها لا تتسامح فى غسل اليدين قبل الأكل. وبعد الظهر يتجمع أولاد الحى أمام بيوتهم للعب والغناء. وفى الحمام يقود الصبى معركة حربية فى البانيو وعندما يخلد للنوم يحلم أنه يحلق فى الفضاء جالسا على كرة قدم. ومن أطرف الشخصيات الجدة، وكذلك الجد الذى يصحب حفيده وأصدقاءه فى رحلة على طائرة شراعية وأخرى فى منطاد، ويحشرهم فى عربته القديمة المضحكة إلى بيته فى القرية حيث تقيم الجدة وليمة حافلة بكافة ما يشتهيه الأطفال من الحلوى وهناك يتصدى لهم أطفال القرية ولكنهم يرفعون راية السلام ويقترح الجد إقامة مباراة لكرة القدم بين الفريقين، ويقوم بنفسه بتخطيط الملعب بينما ترتق الجدة شبكة الملعب.

وتدور المباراة فى جو من الحيوية، ويلهب المعلق الصغير على المباراة حماسة المشجعين.

ولكن الحياة ليست كلها لعبا ولهوا إذ أحيانا ما يتعرض الأطفال لفقد أحد أعزائهم ويجدون أنفسهم فى حيرة وفقدان الاتزان. ويحدث أن يموت الجد ويحضر الأطفال مراسم الدفن ثم يرجعون إلى المدينة وتدور عجلة الحياة .

وقد كشفت جائزة لجنة تحكيم الأطفال عن شغفهم بالحواديت الخيالية التى تدور فى جو أسطورى بشخصياتها النمطية التى تكون خيرة تماما تتسم بالوسامة ونبل المنبت، تعوقها شخصية شريرة تماما يدل مظهرها علي مخبرها تستعين بعناصر سحرية تمنحها قدرات فذة على اختراق الزمان والمكان وعلى التحول خلال البللورة المسحورة والعصا السحرية والمقشة الطائرة والكيس الذى لا يفرغ من الذهب وتنتهى الحدوتة بزواج الأميرة من الأمير الوسيم وانكسار قوى الشر وإعلان الأفراح فى المملكة.

وقد يستعير المخرج الجو الأسطورى ليحرره من المكان والزمان من أجل الحصول على قدر أكبر من الحرية فى عرض فكرة الفيلم التى غالبا ما تكون سياسية أو فلسفية وفى هذا الإطار جاء الفيلم الكندى الروائى

صندوق الاغانى الذى فاز بالجائزة البرونزية والفيلم صرخة ترفع ضد التسلط وبكتاتورية الحكم العسكرى، راية الحرية والفن والإبداع، وتدور أحداثه فى (شاندرى لاند)، وهى مدينة ليست على خريطة العالم فى أى زمان، ترسو على شاطئ فى يوم عاصف سيدة عجوز لتقرأ لوحة المحاذير حيث لاضوضاء ولا موسيقى ولاغناء وتكون مهمتها توصيل هدية الجد لحفيدته فى عيدها الثانى عشر، وهى عبارة عن صندوق للموسيقى التى يحرمها الحاكم العسكرى، يعيش الأهالى فى حالة من البؤس والرعب بينما يعيش الحاكم الشرعى بمعزل عن الأهالى فى جو من الرفاهية والترف. يراقب الجنرال الأهالى خلال جهاز تليسكوب ويرصد محاولة السيدة سانتا ليليا الاتصال بالفتاة وتغامر الفتاة بزيارة السيدة الغامضة لتتسلم صندوق الموسيقى مما يثير الرعب فى نفس الأم ويأمر الحاكم بتجميع الآلات الموسيقية لحرقها وتنجح الفتاة فى سرقة صندوقها وتمرير رسالة إلى الحاكم الشرعى من «سانتا ليليا» الذى يمارس شرعيته يتجمع الأهالى فى الكنيسة ويعلو صوتهم بالتراتيل.

ومن أكثر أفلام المهرجان الموجهة خصيصاً للأطفال فى سنى الحضانة، طرافه، الفيلم الامريكى «أيها الضفدع، أين أنت؟» الذى فاز بالجائزة الذهبية للأفلام الروائية القصيرة، بالإضافة للمسلسل الصينى «الحيوانات - حلقة عربة الغنم الغربية»، وفيلم الضفدع، حلقة من سلسلة أفلام الضفادع للمخرج جارى تيمبلتيون حيث يفاجأ الصبى بهرب الضفدع من بين يديه فيطارده مع صديقه الكلب ويبدى الضفدع مهارة فائقة تحير الصبي خاصة عندما يقفز إلى طائرة ثم يقود زورقا فى البحيرة ويعبر أحد الشلالات وفى النهاية يجتمع شمله مع أسرته وقد فاز بالاستقرار عن جدارة.

ويقوم المسلسل الصينى على استغلال إبداعى لمهارات حيوانات السيرك وتوظيفها فى عمل درامى جذاب.. وتبدأ الأحداث بالبروفسير (غوريللا) خبير الطاقة الكهربائية يخطب فى الاحتفال بافتتاح محطة الكهرباء. وفى جو احتفالى يقدم الحيوانات فقرات ترفيهية من الألعاب والمهارات والرقص والغناء.. ويشير البروفسير فى خطبته إلى أهمية الكهرباء فى الإنارة وإدارة الآلات مثل الغسالة والثلاجة وفجأة تنطفئ الأنوار ليعلن عن سرقة المحول المصنوع من الذهب وتتوقف المحطة. وعلى الفور يأمر (الدب) رئيس الشرطة، ضابط المباحث (القرد) بالقبض على السارق، يقوم رجل المباحث (الكلب) بتقصى الأثر ويستخدم القرد العدسة المكبرة فى اكتشاف أدلة الاتهام ويصورها ويقوم فريق المباحث بركوب عجلة وقيادة سيارة على أحد الجسور ثم صعود سلالم حريق بينما يقوم الكلب «لولو» بحملة لجمع التبرعات لإعادة تشغيل المحطة وبين فقرات الحفل وفريق البحث تنتقل الكاميرا لتتصاعد حرارة الحدث ويقدم البروفسير أغنية من واقع حالته النفسية يقول فيها: «لقد تعطلت المحطة فهجرنى النوم وعفت الطعام، لن تسكن روحى قبل إصلاح المحطة» فيعطيه القرد كلمة شرف أن يقبض على اللص. وتقوم مطاردة بين الشرطة واللص ويكشف الكلب مخبأ الذهب ولكن يتركه فى مكانه حتى يضبط اللص متلبسا ويتوارى وراء الأشجار يراقب المكان خلال التليسكوب.

وقد عرض المهرجان ثلاثة افلام لوالت ديزنى تحمل سمات مدرسته فى فن التحريك. أحدها الجمال النائم،

درة أعماله، وهو شعلة من البهاء والبهجة والجمال لم تخمد جذوتها بعد ثلاثين عاما من إنتاجه، الفيلم مأخوذ عن حدوتة بسيطة معروفة للأميرة الوليدة التى تهديها الجنيات الطيبات ثلاث أمنيات أولها الجمال وثانيها الصوت الجميل وقبل أن تنطق الجنية الثالثة بأمنيتها تقتحم الحفل الجنية الشريرة لتتنبأ للأميرة بأنها ستصاب فى عيدها السادس عشر بمغزل وتعطل الجنية الطيبة النبوءة الشريرة بأن تتمنى للأميرة أن تقوم من رقادهاعلى أثر قبلة من أمير محب.

ويضيف فن الرسوم طابعا من الإبهار يتفوق على الكتاب المطبوع يتضح فى ظهور الجنيات الطيبات واختفائهن واقتحام الجنية الشريرة للحفل. والعناية بجماليات الصورة من ديكور وملابس وإكسسوار وتأكيد قيمة الألوان كما فى أغنية الأميرة للطبيعة وأصدقائها من الطيور والحيوانات فى الغابة. ومن أجمل المشاهد حلم اليقظة بفارس الأحلام واستعداد الجنيات الطيبات للاحتفال بميلاد الأميرة السادس عشر بإعداد التورتة وفستان الأميرة. ومن أقوى المشاهد تحدى الأمير للكائنات الشريرة وخروجه من السجن وانطلاقه على حصانه ليزيل السحر عن الأميرة الجميلة وتعم الأفراح جميع المملكة

وكثيرا ما يحتدم النقاش بين مؤيدى تقديم صورة طبيعية من الحياة للطفل بما فيها من عواطف الحب والميل للجنس الآخر وبين فريق المعارضين، غير أن فيلم «الجمال النائم» بما يقدمه من عاطفة نبيلة فى جو رومانسى يفك الاشتباك بين الفريقين.

وقد عرض المهرجان «القطط الارستقراطية» من إنتاج والت ديزنى أيضا، فى حفل الافتتاح والفيلم يلقى الضوء على الحد الفاصل بين أفلام الرسوم الموجهة للصغار والأخرى الموجهة للكبار.

ويقدم الفيلم قطة فاتنة تدعى «الدوقة» تربت فى كنف مغنية متقاعدة ترفل فى النعيم وتأدبت بآداب الطبقة الأرستقراطية وتقرر السيدة أن توصى بثروتها «للدوقة» وصغارها مما يثير «إدجار» مدير القصر فيتخلص من القطط لتخلص له التركة وتتقابل «الدوقة» مع «أومالى» القط الصعلوك الذى يأسرها بشهامته ويعود بها الى القصر بعد أن اسر قلبها وفاز بإعجاب صغيرها، ويعرفها على أصدقائه الذين يكونون فرقة موسيقى شعبية ويقيمون فى حجرة على سطح إحدى البنايات القديمة يطمئن «أومالى» على «الدوقة» ويوصيها أن ترسل فى طلبه إذا وقعت فى ورطة ويفكر «إدجار» فى التخلص من القطط، فترسل الدوقة الفأر إلى مقر الصعاليك لنجدتها، ويتم إنقاذ «الدوقة» ويشحن «إدجار» بدلا منهم فى صندوق إلى هونج كونج، وتستقر «الدوقة» وصغارها فى القصر ومعها «أومالى» حينما تدرك السيدة أهمية أن يكونوا فى حماية رجل وأن يصير للصغار اب يتمثلونه فى شهامته وشجاعته وتلتقط لهم صورة عائلية بمناسبة توقيع الوصية لصالحهم.

والفيلم نموذج للأفلام الترفيهية للكبار التى تكتسى برداء أفلام الأطفال وتكتسب ملامحها وتتضمن بعض عناصرها مثل الحيوانات والمواقف الضاحكة والاستعراضات الغنائية، غير أنها تفتقر إلى الفكرة والقيمة وروح الطفولة

وقد كشف انتخاب لجنة التحكيم للفيلم الهولندى سارق المحفظة عن توجه من توجهاتها وهو الغوص فى حياة الأطفال اليومية والتعبير عن روحهم والتقاط المواقف المحيرة بعدد لا بأس به من هذه النوعية مثل الفيلم الأمريكى «تعبير إضافى» عن معاناة فتاة فى

مستهل فترة المراهقة من عدم التفات زملائها لها لنحافتها فتفكر فى حشو ملابسها بالورق ثم تكثر من أكل الحلوى والشيكولاتة حتى تضطر لسرقة نقود من حافظة والدتها؛ وحين تفضى لوالديها بمشكلتها، يحوطانها بحنانهما مما يعيد الاستقرار إلى نفسها..

وفى الإطار نفسه تدور أحداث الفيلم الأسترالى «ممنوع الدخول» عن تلميذة تكتب مذكراتها ويتقرب إليها أحد زملائها الذى يفشل فى لعبة الباسكيت لقصر قامته، فتقوم بتدريبه ولكنه يسقط فى نظرها عندما يتهاون فى حفظ كراسة مذكراتها ليأخذها أحد الزملاء ويقرأ محتوياتها علانية على الزملاء. وتتدخل المدرسة لإرجاع المذكرات إلى صاحبتها ولكن الفتاة ترمى بها فى سلة المهملات بعد أن فقدت سريتها يلتقط زميلها المذكرات وينظفها ليقدمها مع اعتذاره لزميلته التى تغفر له وتعود لكتابة مذكراتها.

وقصة أخرى من قصص الطفولة فى فيلم قصر فى السماء من إنتاج أيسلندا حيث يعانى «إميل» ابن الثامنة من الوحدة لانشغال والديه فى العمل لدرجة أن يكون التليفون وسيلة الاتصال بينه وبينهما، فلا يملك إلا أن يتسلى بأن يحكى الحواديت لنفسه.

وهو مستلق على العشب ويتخيل شخوصا من السحاب.

وفى إطار هذه النوعية تدور أحداث الفليم السورى «اللغز» عن أخوين يعشقان قراءة القصص البوليسية مما يشكل لديهما اهتماما بكشف الألغاز.

ويعرض فيلم «سارق المحفظة» الحاصل على الجائزة الفضية للأفلام الروائية لإحدى المواقف المرعبة فى حياة الصغار، هى تجربة الخوف، الذى يصل إلى درجة الرعب.

وقد استضاف المهرجان هذا العام بعض الأفلام المتميزة التى يقوم ببطولتها شخصيات معوقة، وقد نجحت السينما فى تقريب شخصية المعوق من قلوب الأطفال ففى الفيلم الهولندى «أنا أحب الضوضاء» نرى صبيا طموحا وإن كان كفيفا يدرس جغرافية العالم على مجسمات ويدفع به طموحه إلى تجربة القفز بالبراشوت من طائرة محلقة على ارتفاع شاهق ويرافق زميلته فى رحلة سياحية إلى الشرق الأقصى ويصل طموحه إلى قمته عندما يحمل كاميرا الفيديو ليصور بعض اللقطات.

أما الفيلم التشيكى «قابلته فى حديقة الحيوان» فيعد من أجمل أفلام المهرجان وأكثرها حيوية، إذ يقدم علاقة صداقة بين طفل مغامر وآخر كفيف يلتقيان فى حديقة الحيوان فيشجع المغامر صاحبه على التعرف على الحيوانات باللمس. ويصل المشهد إلى قمة الإثارة عندما يمد الكفيف يده ليتحسس أحد الأشبال فى قفص الأسود. ويتواعد الصديقان ليجدفا فى قارب، وعندما ينقلب القارب بهما يخشى الصبى على صديقه الكفيف ويبحث عنه دون جدوى. وتكون المفاجأة أن الصبى الكفيف كان يداعب صديقه بالاختفاء بين الأشجار على الشاطئ مما يغضب الصبى، ولكنهما يتصافيان، وعندما يهاجم اللصوص شقة الجيران يوفق الصبى الكفيف الذى أتى لزيارة صديقه للاتصال بالبوليس والقبض عليهم.

وطوال العام يطوف المهرجان ببلاد كثيرة يقطف إبداعاتها ليعرضها للأطفال المصريين. فهل يحافظ صندوق التنمية على وعده بشراء حق عرض بعض هذه الأفلام لعرضها على الأطفال فى الأقاليم وتكوين مكتبة سينمائية للباحثين؟! وهل لوزارة التعليم أن تعنى بالتنمية الثقافية لتلاميذها بتنظيم رحلات المدارس لحضور برامج المهرجان؟!

فريال كامل

أصدقاء إبداع

الشعر

مضت عدة شهور فى نقاش حول رسائل الأصدقاء، وكثيرا ماكان هذا النقاش يطول فيجور على المساحة المخصصة لديوان الأصدقاء، ولم يمر شهر من غير أن نجد أنفسنا مضطرين إلى تأجيل بعض قصائد الديوان، بعد أن تكون قد جمعت وروجعت وتم تجهيزها للنشر، وقد يتم تأجيل معظم قصائد الديوان إذا مانشرنا رسالة وعلقنا عليها كما حدث فى العدد الماضى، ولهذا فقد آثرنا أن نؤجل هذا العدد ما أعددناه من ردود على رسائل الاصدقاء وتعليقات على قصائدهم، لكى نتيح الفرصة أمام ديوان الأصدقاء لكى يتسع لأكبر عدد ممكن من القصائد الجيدة والقصائد التى تستحق التشجيع، فمن القصائد الجيدة قصيدة الشاعر (أشرف دسوقى) الذى يتقدم بشكل ملحوظ من محاولة إلى اخرى، أما القصائد الباقية فهى محاولات أولى تبشر بما هو افضل إذا أخذ أصحابها الأمر بجدية وإصرار .

•

ديوان الأصدقاء

مشاعر الشعراء

وائل أحمد كوهية ـ القاهرة

عرفتها يوما وكانت منيتى
كانت فتاةً غاية الإبهار
أسكنتها قلبى وعقلى راضياً
وكتبت فيها أعذب الأشعار
حاولت يوماً أن أطيح بحبها
لكنها قد حاصرت أفكارى

ففتحت قلبى للعيون والهوى
وعشقت فيها رقة الأزهار
هى فى علاها كالنجوم إذا بدت
والصوت فيه عذوبة القيثار
وأنا كمثلى حين يخطفنى الهوى
فمشاعر الشعراء كالإعصار

•

التصوف كله أدب، لكل حال أدب
ولكل مقام أدب، ولكل وقت أدب
فمن لزم الأدب، بلغ مبلغ الرجال

ابو حفص الحداد

•

«تساؤل»

اشرف دسوقى على

علمنى ياشيخى مما علمك الله
كيف تموت الكلمات
كيف تغادر صدرى الآه
علمنى مشيتك الأفعى

أن أرفع رأسى
وأجالس سيف الدوله
يأخذنى فوق أريكته ملكاً
يصحبنى ضحاكًا، يجعل لى متكئا
أقسم ياشيخى لن أمدح غيره
ساجرد من كل الألفاظ أخاتله
أنسج من جوهرة الملك سناما شعريا
علمنى ياشيخى أشرى العبد
أن أمضغ مسواك الشجر الأسود
وأصوغ حطام الجثث رحيقًا وثمارا
وأضاهى مشية طاووس
أو ألبس قبعة الإفرنج
أن أصبح ثورة زنج
أصبح ملكا .. وبلاطا
زهرة نارنج

صوت

هل كنت المتنبى؟!
علمنى ..
هل ألبس خرقة أهل الله ؟! ..
أو يسكن قلبى نور الصوفية؟
آه .. لو يمكن أن أصبح صوفيًا
ويسر فؤادى ترنيمة بسطامى حلاج؟

يدعو بالشفرة، يأكل بالشفرة
يصنع من كل فرادى أزواج
يعلن مايخفى، يخفى مايعلن
ويضىء بغير سراج !!

ترنيمة

الخيمة نور وزجاجة
والعرش كلام بللورى
والأرض صلاة رجراجه
والملك بهار ربانى
هل كان الوجد سماجة
أم كان العقل نبى؟!

علمنى ..

هل أصبح لصًا أم نعلا
هل أشحذ بالجرح، أم أقبل جعلا
هل يصبح مثلى ورقة صيف تتقاذفها الريح؟
ناياً يصفر فيه لعاب الدهماء؟
إن كنت حكيمًا .. لا تكذب
فالكذب وباء
هلى يمكن أن نتكاشف يا .. شيخى
يا ...
جرحى ؟!

●

من أنت ؟

مقطع من قصيدة ■

مديحة سعد عبد المنعم
كلية السياحة والفنادق جامعة حلوان

من أنت؟ من أى بارود نشأت
فكل ما عندى انا قلب صغير
عيناك فى عمقيهما

علم خصب الرؤى
والعمر خداع قصيرة
من انت يانجماً بعيداً فى المدى؟!

ياسمة فى الكون

تهوى أن تطير

من أنت ؟ يارجلاً غريباً راحلاً

ياسندباد العصر

يبغى من موانيه الكثير

•

ربيعية العمر

خالد على مهران - القاهرة

ربيعية العمر روحى إليك ... إذا من يديك بنان يشير

فهذا عبير ملا راحتيك ... ودفءٌ له تستريح الصدور

وهذا الضياء على وجنتيك ... يحارب ظلمة قلبى الأسير

أطل ابتساماً وكفًا تلوح ... لهذا الغريق الذى يستجير

وهذا نداك شفا بالبراءة ... جرحًا عميقًا بعمرى الكسير

فكم كنت أشقى فأسعى إليك ... كما الطير يسعى لماء الغدير

وكم كان ثغرك بالشهد يفضى ... فيحلو زمان طويل مرير

حديثك نهر إذا فاض عذبًا ... وإن قل أضحى زلالاً نمير

فأنت حنان ودفءٌ طليق ... يلملم هذا الفؤاد الصغير

وعيناك كالبرحين اغترابى ... والفيت فيها رحابًا ودور

وكالعيد جئت لأحياه يومًا ... بعمر يعيش احتراقًا اخير

كسوت السحابات لونًا جديدًا ... فكالزهر صارت بريش تطير

وكنت الجناح الذى زاد عنى ... ضياعى وفكرى وهمى الكبير

وإنى لأرجوك أن تذكرينى ... مع كل صبح رقيق أثير

الا ليت شعرى يوفيك حقًا ... ودمى مداد وقلبى سطور

أنا لا ابالغ فى الوصف شيئًا ... فعمر السعادة وقت قصير

ومهما بلغت من القول شعرًا ... فكل القصائد نذر يسير

أنا إن وصفتك ما الوصف شيئًا ... فما أنت الإ سراج منير

ويكذب من يدعى وصف نور ... ولا أنت بدر ولا أى نور

ملاك تجلى من الأفق أنت ... ملاك تجلى يسمى عبير

السيد ...

بداية أقول أننى ترددت طويلا قبل أن أرسل هذه الرسالة لكنى فعلت فى النهاية رغبة منى فى معرفة موطئ قدمى.

أنا طالبة فى الفرقة الثانية بكلية الإعلام وأعشق الأدب بكل ضروبه خاصة فن القصة القصيرة ولى محاولات فيها، وأنا لاأجرؤ على الادعاء بأن ماأكتبه ينتمى إلى فن القصة ولكنى أعتبره محاولات أولى تعبر عنى.

أرجو أن تخبرنى هل ماأكتبه يحمل بارقة أمل أم ان الوهم وحده هو الذى صور لى ذلك؟ على أية حال آمل أن يتم نشر إحدى القصتين المرفقتين برسالتى وإن لم تكن أيهما صالحة للنشر أرجو أن تكتب رأيك فيهما وتوضح لى الأخطاء التى وقعت فيها لأنى أثق أنه لاتقدم فى مجال الأدب - خاصة فى المحاولات الأولى - بدون النقد الصادق ومعرفة الأخطاء.

سؤال أخير هو هل لكى أتقدم فى مجال القصة يكفينى القراءة المتعمقة لنماذج من هذا الفن أم أنه من الضرورى قراءة بعض الكتب التى تتحدث عن تقنيات هذا الفن وأساليب الكتابة ومالإلى ذلك وإذا كان هذا ضرورياً أرجو أن ترشح لى بعض الكتب التى قد تساعدنى فى فهم تلك التقنيات والقواعد.

منصورة محمد عز الدين

كلية الإعلام جامعة القاهرة

●

هذه الرسالة نموذج لكثير من الرسائل التى تصلنا، والتى يغلفها الصدق والتواضع والرغبة فى معرفة الطريق الصحيح الذى يقود إلى عالم الفن الجميل.

والصديقة منصورة صاحبة هذه الرسالة ليست مبتدئة كما تُدعى؛ فمن الواضح أنها قرأت كثيرًا وجربت أن تكتب وتمزّق وتعيد الكتابة مرة أخرى، حتى تمسك بطرف الخيط وتعثر على اللحظة المناسبة، كما سنرى فى قصتها «لنا موعد» التى ننشرها فى هذا العدد.

ولعل نشرنا لهذه القصة يكون إجابة على أسئلتها التى تطرحها على استحياء، كما يفعل كثير من أصدقائنا الذين نسعد برسائلهم ونسعد أكثر حين نجد قصصهم تبشر بمستقبل واعد.

وهناك قصص أخرى فى هذا العدد، نجد من اللائق أن نوجز حتى نفسح لها المجال.

وإلى اللقاء

نغمات

مدحت يوسف ـ سمالوط

خيط مابين شيش نافذتك المكسور وباب شقتك، معلقة عليه الحياة قابضة بأطراف أصابعها على الموت، فى كل مرة تخرج من منزلك يتأرجح الخيط، تصدر عنه نغمات أنت تعرفها جيدا.

ذات ليلة عندما احتضنت فتاتك بمدخل شقتك، شهقت لسماعها النغمات، نظرات الاستنكار بعينيها، قلت لها: «أنه مواء قط عجوز» نظرت إليك طويلا ولم تكذبك.

أقاربك يحتلون الشقة، أحدهم يبيع كتبك الثمينة إلى بائع الروبابيكيا، الآخر يعبث بنظارتك، الثالث يلبس بجامتك المفضلة، نعشك لم يغادر بعد باب شقتك حيث يتقدمه قسيس كثيرا مالح عليك كى تدلى باعترافك فرفضت، المجمرة بيده، البخور يتصاعد إلى السماء فتاتك تقف قبالتك تبصق على الأرض متذكرة وعدك لها بالزواج، الحاملون نعشك من ثقلك يتذمرون بينما يسحق أقاربك بأحذيتهم البالية بقايا شمسك المنطفئة فى صالة شقتك، يصرخ القسيس طالبا لك الرحمة التى لم تطلبها أبدا، الأرض تطبق فاها عليك.

القسيس يأخذ أجرته، يلعنك أقاربك، تمضى فتاتك بمفردها، الطريق يلتف حولها، النغمات تملأ أذنيها، يرددها كون، تشتعل شمس ينطفىء قمر، يتلاشى الطريق اسفل قدميها.

●

لنا موعد

منصورة محمد عز الدين ـ القاهرة

يجيئون إلى قريتنا كل عام، ليس لهم ميعاد محدد لكنى كنت أنتظرهم دوما، كنت أتمنى أن أعيش معهم أن أتنقل مثلهم عندما جاءوا فى ذلك العام البعيد، كانوا كالعادة بصحبة قطيع كبير من الأبقار والأغنام ـ نزلوا بالأرض البور التى تقع بين الأرض الزراعية ومياه النيل، نصبوا خيامهم وتركوا القطيع يرعى فى حشائش المكان.

وقفت أرقبهم من بعيد حتى اختفى قرص الشمس الذهبى من السماء وبدأت الظلمة تحل. عندما عدت إلى منزلنا فى تلك الليلة لم أعد وحدى لكنهم كانوا يرافقوننى كظلى، أويت إلى فراشى مبكرا، حلمت بأنى واحد منهم أعيش معهم فى الصباح ذهبت إلى المدرسة وعند عودتى مررت على أبى فى الدكان فوجدت وجهاً أعرفه تماما لامرأة فى الثلاثين من عمرها كانت تشترى بعضا من السكر، عندما ذهبت سألت أبى: لماذا لاتستقر هى ومن معها فى قريتنا؟ فرد أبى قائلا: إنهم بدو ياولدى حياتهم فى الترحال. كان أبى مشغولاً فى عمله فلم أثقل عليه بالأسئلة واتجهت إلى البيت. لأول مرة أكره بيتنا. آه لو

كنا مثلهم نعيش فى خيام. تركت حقيبتى واتجهت إلى حيث يقيمون ووقفت انظر إليهم من بعيد. كنت أفعل هذا يوميا. حتى جاء يوم الرحيل، فى ذاك اليوم البعيد، ذهبت إلى مكانهم بعد عودتى من المدرسة فلم أجد لهم اى أثر. كنت فى غاية الحزن لرحيلهم ومنيت نفسى بعودتهم فى العام القادم حيث أن لنا موعداً كل عام. انتظرتهم فى العام القادم والعام الذى يليه ولم يأتوا. لقد تغيرت قريتنا كثيراً وزحف العمران عليها، اقيمت مصانع للطوب وتم تجريف الأرض الزراعية فيها ولم تعد ارضها ترحب بضيوف او غرباء ومن يومها لم يعد أصدقائى، مرة أخرى لكنى مازلت فى انتظارهم.

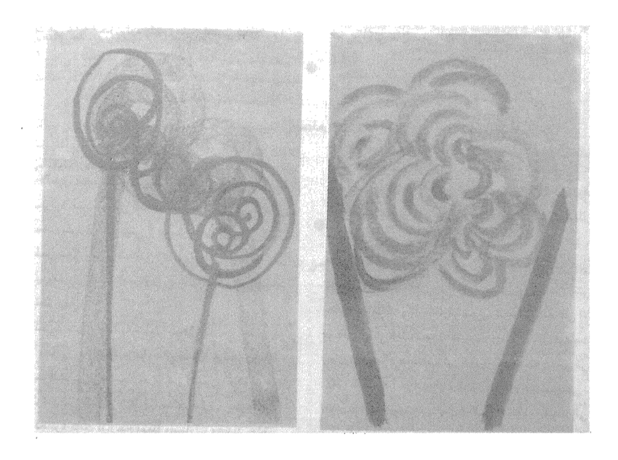
●

الحلم

نانى مصطفى أمين - القاهرة

لاأطيق الحر، هذه طبيعتى، فما أن ارتفعت درجة حرارة الجو فى القاهرة حتى هرعت إلى الإسكندريةونزلت فى بيتى لا لأستريح بل لأ سابق الزمن وأجلس فوق رمال شاطئ الأسرار الذى يعرف عنى الكثير فقد اختلطت أسرارى بذرات رماله ولكن هيهات أن ينطق بها..

نظرت حولى فإذا بالشاطئ يكاد يخلو من الناس ولم أجد أمامى سوى طفلين يلعبان بطائرة ورقية رقيقة.. داعبت الطفلين فابتسما ونزلا إلى البحر وتركا لى تلك الطائرة.. كان الهواء عليلاً فأمسكت بطرف الخيط جيداً لأن الطائرة كانت تتأرجح يميناً ويساراً.. وعندئذ جاءتنى فكرة مجنونة.. سأتشبث بالخيط جيداً وأغمض عينى وأطير معها لعلنى أجدك يامن ملا قلبى وعقلى وفكرى.. سأبحث عنك فى كل مكان.. فأنا أحيا بوجودك وأتنفس بأنفاسك.. طارت بى الطائرة فوق جبال عالية تكسوها ثلوج بيضاء.. ومرت على الوديان والواحات والشطآن وصوت أمواج البحر لايفارقنى تعلو الأمواج وتهبط .. فينخلع قلبى معها.. تتلاطم وتزأر كالأسود فينتابنى الرعب والخوف.. لكن عزيمتى وإصرارى يؤكدان اننى حتما سألقاك.. وكأن الله استجاب لدعواتى فما هى إلا لحظات حتى لمعت نجوم السماء وتلألأت.. بل توهجت إحدى النجمات فأضاءت لى الطريق.. وجدتك أمامى فى الأفق البعيد.. أسرعت إليك أناديك ولكنك لم تسمعنى.. اقتربت أكثر وصرخت بكل طاقتى أناديك.. التفت إلى وزاد تقاربنا أكثر.. وأكثر.. فمددت يدك فى لهفة وشوق لتطبق على يدى.. وكل منا غير مصدق أنه أمام الآخر وما أن فعلت أنا ذلك ومددت لك يدى حتى أفلت الخيط الرفيع - الذى تشبثت به طويلاً - من بين يدى.



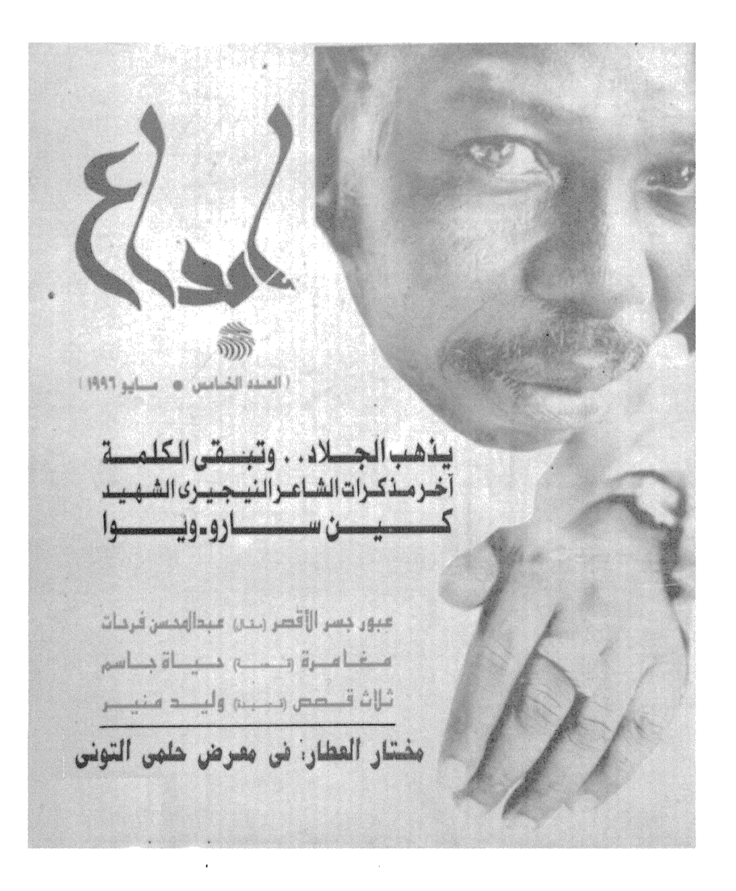
للفنان شوقي عزت

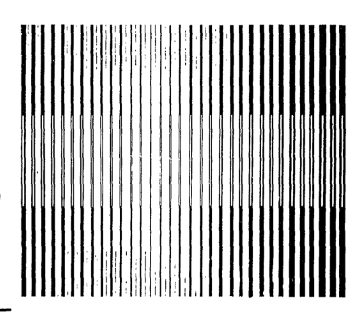
خامات مختلفة علي ورق ٤٩سم × ٢٣سم - ١٩٩٥



من معرض الفنان الألمانى ديترش ستلمان بقاعة الفنون بدار الأوبرا. والمعرض يمزج بغموض بين اللقطات الفوتغرافية والتصوير والبورتريه.. مما يدعو إلى مزيد من التأمل.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب


إبداع
(العدد الخامس ● مايو ١٩٩٦)
يذهب الجلاد.. وتبقى الكلمة
آخر مذكرات الشاعر النيجيرى الشهيد
كين سارو-ويوا
عبور جسر الأقصر عبدالمحسن فرحات
مغامرة حياة جاسم
ثلاث قصص وليد منير
مختار العطار: فى معرض حلمى التونى

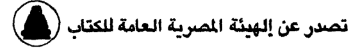


إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ، الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٢٢ درهما اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن ستة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ـ الدور الخامس ـ ص :. ب ٦٢٦ ـ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميل : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده ، والمجله لا تلتزم بنشر ما لاتطلبه ، ولا تقدم تفسيرا لعدم النشر .



هـذا العـدد

السنة الرابعة عشرة ● مايو ١٩٩٦م ● ذو الحجة ١٤١٦هـ

الشعر المصرى الآن.. مرة أخرى

أثار العدد الذى أصدرناه عن (الشعر المصرى الآن) فى مارس الماضى، بعض ردود الفعل الغاضبة، خاصة من جانب من يكتبون قصيدة النثر، مع من يتحمس لهم من النقاد.

ونحن لا نتوقع أن يكون هذا الغضب راجعا إلى تجاهل المجلة لقصيدة النثر، فقد تضمن العدد المذكور نصا طويلا ينتمى إلى هذا النوع، فضلا عما دابت المجلة على اختياره و نشره فى الأعداد السابقة من نصوص أخرى جيدة مما يسمونه قصيدة النثر.

ويوضح التعقيب الذى ننشره فى هذا العدد لنفتح به باب الحوار حول هذه القضية، أن شعراء قصيدة النثر قد غضبوا بسبب الرؤى النقدية التى طرحتها بعض المقالات المنشورة فى العدد المذكور، وهم بذلك يكونون قد أخطأوا مرتين، فمرة لأنهم لم يميزوا بين رؤى النقاد وآرائهم التى لا تعبر إلا عنهم وحدهم، وبين توجهات المجلة فى دفاعها المستمر عن حرية الرأى والتفكير والتعبير. أما الخطأ الآخر فيعود إلى تصورهم أن الشعر المصرى المعاصر قد حُسمت قضاياه فى عدد وحيد جاء بالكلمة الفصل فى الموضوع، وانتهى الأمر عند هذا الحد.

يعتذر رئيس التحرير عن عدم كتابة الافتتاحية بسبب سفره إلى باريس لإلقاء سلسلة محاضرات عن الشعر العربي المعاصر في (الكوليج دي فرانس) .

وإنا لنأمل أن يكون التعقيب المنشور فى هذا العدد حول هذه القضية بداية لحوار موضوعى جاد، يتحلى فيه الجميع بروح التواضع والإخلاص، خاصة من الشباب الذين اندفعوا زرافات ووحدانا وراء وهم كبير، خيل لهم فيه أن (الشعرية) رهن بالكتابة النثرية وحدها، ناسين ـ أو متناسين ـ أنهم بذلك إنما يُحِلون مطلقا محل مطلق، فيصبحون وقد احتكروا الحقيقة التى قامت حركتهم على مقاومة احتكارها!

إن شباب الشعراء المتهافتين اليوم على الكتابة النثرية، واللاهثين وراء شتى التقاليع التعبيرية المعادية لا لنمط معين من الكتابة الشعرية، ولكن للشعر على إطلاقه؛ هؤلاء الشباب مطالبون بأن يراجعوا أنفسهم ويتهموها قبل أن يتهموا غيرهم، ولا ينبغى لهم أن ينخدعوا بهرولة بعض النقاد إليهم؛ ذلك أنه إذا لم يستطع شعرهم أن يثبت جدارته بأن يعمل على خلق ذائقة جديدة من خلال تشكيل جمالى حقيقى، فلن تجديهم هرولة النقاد شيئا، فهؤلاء النقاد المهرولون ليسوا فى الحقيقة سوى أنصار مزيفين، أو أعداء يتنكرون فى زى الأصدقاء، فهم يهرولون إلى قصيدة النثر بنفس الهمة والحماسة التى يهرولون بها إلى المهرجانات الثقافية التى لا يكاد ينتهى أحدها إلا ليبدأ الآخر؛ لا شىء إلا ليؤكدوا حضورهم ويعلنوا عن ذواتهم؛ ولن يلبث ضررهم أن يلحق ـ أول ما يلحق ـ بالشعراء الشباب أنفسهم. وهذا الضرر فى رأينا أفدح أثرا من الهجوم الذى يشنه النقاد الرافضون لقصيدة النثر.

لسنا بحيث ننكر أن هناك مواهب حقيقية بين شباب الشعراء، وتحفظاتنا هنا لا تنسحب إلا على المتسلقين والأدعياء من الشعراء والنقاد جميعا؛ كما أن تحذيرنا من ادعاء احتكار الحقيقة موجه أيضا إلى من يكتبون شعر التفعيلة.

ويحتاج الأمر هنا إلى وقفة نوضح فيها أن قصيدة النثر تصبح طريقا مشروعة بلا شك لكل صاحب موهبة لم تجد نفسها قادرة على أن تتحقق من خلال قصيدة التفعيلة، والشرط الوحيد هو أن تكشف لنا هذه الموهبة عن نفسها بالفعل من خلال النص الذى تنجزه، كما أن قصيدة التفعيلة تصبح طريقا مشروعة أيضا أمام كل موهبة قادرة على أن تتحقق من خلالها، أما شعراء التفعيلة الذين يكتفون باستنساخ الأنساق الإيقاعية والتشكيلات التفعيلية التى ابتكرها الرواد، فهؤلاء فى حال لا تختلف كثيرا عن حال الشباب الذين يكتبون قصيدة النثر بمنطق نزع الوزن عن الشعر، وكأن الشعر عندهم ليس سوى نثر مضاف إليه الوزن! ولعل فى هذا ما قد يفسر لنا هجرة بعض المخضرمين من التفعيلة إلى النثر، لعلهم يحققون هنا ما عجزوا عن تحقيقه هناك!

ولا يقف الأمر عند هذه القسمة الحدية (شعر / نثر) وحدها، فهناك ما تستدعيه بالضرورة من رؤى مثيرة وأفكار مغلوطة مما يروجه الشباب وأنصار قصيدة النثر حول اللغة والتراث والقضايا القومية الكبرى، بل حول الثقافة برمتها؛

فهم يزعمون أن شعرهم قد جاء ليهدم هذه الأسس ويستبدل بها أسسا جديدة قوامها الحياة الفردية الخاصة بكل ما تزخر به من تفاصيل تافهة؛ وشعارهم فى ذلك انهم لايعتدون إلا بما يقرع حواسهم القُفْل ويحتك بما تحت ملابسهم؛ وكأنهم يظنون أن انتهاك المحرمات غاية فى ذاته، أو أنه بدعة لم يفطن إليها سواهم.

ولو أن هؤلاء الشباب انتبهوا إلى أن هذا الانتهاك لم ينقطع عبر تاريخ الشعر الطويل فى صراع لا نهاية له بين الجمال من جهة والأخلاق من جهة أخرى، وإلى أن هذا الانتهاك متحقق فى نصوص الأدب الشعبى، بل وفى بعض الأحاديث النبوية والنصوص المقدسة ذاتها، ولكن فى سياق محكم يبرر ذلك ويوجبه، لو أنهم انتبهوا إلى ذلك لما شطّت بهم كتاباتهم إلى حد تقديس العرى وتأليه الأعضاء.

●

فى هذه اللحظة التى أخط فيها هذه السطور، يتناهى إلى أسماعنا هدير القصف الإسرائيلى الوحشى لعشرات المدنيين الأبرياء من الأطفال والشيوخ والنساء فى قرى لبنان؛ وتصدم أعيننا صور الأشلاء التى بعثرتها الصواريخ وطحنتها الدبابات، فمن الذى يستطيع فى ظل هذا الكابوس المريع أن يتبجح بقدرته على الهروب من هذا الجحيم إلى جنة التفاصيل الخاصة ونعيم الأعضاء الداخلية؟! ومن الذى بوسعه أن يزعم أن هذه اللحظات البشعة منبتة الصلة بتفاصيل حيواتنا وبأخص دواخلها؟!

على الشعراء الشباب أن يفيقوا؛ من قبل أن ينصرف عنهم من سيأتى من بعدهم، كما انصرف الذين من قبلهم!

ح. ط.

مراد وهبه

وحدة المنهج العلمى

وحدة الكون تلزم منها وحدة العلم. وإذا كانت وحدة العلم تعنى وحدة الطبيعة والمجتمع فالعلوم الطبيعية والإنسانية محكومة بهذه الوحدة.

وقد كانت هذه الوحدة، فى البداية، أسطورية. فقد قال هو ميروس، مثلاً، إن نهر زونتوس استشاط غضبًا لأن أخيل ملأ النهر بالجثث، وإن الآلهة تظهر للناس وتختفى كما تشاء. وكان هزيود يرى أن زيوس ـ كبير الآلهة ـ يذل الأقوياء، وأن الآلهة هم آخر المواليد بدعوى أن القوى الطبيعية سابقة على الآلهة المكلفين بتدبيرها. ولهذا كان أرسطو يدعو الشعراء باللاهوتيين لتناولهم العلم فى صورة الأسطورة.

ثم جاء الطبيعيون الأوائل، ونظروا إلى هذه الوحدة بأسلوب عقلانى بقدر الإمكان. فقال طاليس إن الماء هو المادة الأولى، والجوهر الأوحد الذى منه تتكون الأشياء. ودلل على رأيه بأن النبات والحيوان يغتذيان بالرطوبة، ومبدأ الرطوبة الماء، والتراب يتكون من الماء. فما منه يغتذى الشىء يتكون منه بالضرورة. ثم إن النبات والحيوان يولدان من الرطوبة.

ورغم معارضة مَنْ جاءوا بعد طاليس إلا أنهم كانوا عقلانيين مثله. من هؤلاء أنكسيمندريس وأنكسمانس وهرقليطس. فأنكسيمندريس كان يرى أن المبدأ الأول «اللامتناهى». وقال أنكسمانس إن المادة الأولى هى الهواء اللامتناهى. وقد آثره على الماء لأنه ألطف، ولأنه علة وحدة النفس. فالنفس هواء ولفظ Psyche باليونانية يعنى النفْس والنَّفَس. فالهواء نفس العالم وعلة وحدته. أما هرقليطس فعنده أن النار هى المبدأ الأول الذى عنه تصدر الأشياء وترجع إليه. ولهذا فهى نار إلهية يعتريها التغير. وبفضل التغير تصير نارًا

محسوسة، يتكاثف بعضها فيصير بحرًا، ويتكاثف البعض الآخر فيصير أرضًا. ويعود كل ذلك نارًا مرة أخرى. ويحكم التغير اللوغوس أو القانون الكلى.

بيد أن هذه الوحدة العقلانية لم تستمر طويلاً إذ استحالت، فى العصر الوسيط، إلى وحدة دوجماطيقية تُحد من إعمال العقل بدعوى «تعقل الإيمان» كما قال أوغسطين، أو «أو من لأتعقل» كما قال انسلم، أى أن الإيمان شرط التعقل. وتأسيسًا على ذلك ينكر انسلم على الجدليين محاولتهم إخضاع الإيمان للمنطق، أى مناقشة موضوعه كما لو كان من الممكن ألا يكون صادقًا.

بيد أن هذه الوحدة الدوجماطيقية قد انهارت بفضل عصر النهضةوعصر الإصلاح الدينى. فقد ذاعت، فى عصر النهضة، النزعة الإنسانية وما لزم عنها من بزوغ فكرة «الدين الطبيعى» و «الأخلاق الطبيعية». أما عصر الإصلاح الدينى فقد تأسس على مبدأ «الفحص الحر» للنص الدينى بغير حاجة إلى سلطة دينية.

وفى القرن السابع عشر كان ديكارت، الملقب بأبى الفلسفة الحديثة، ينشر تأسيس فلسفة تكون بمثابة الوحدة الكلية للمعرفة، ولكن بشرط أن تكون عقلانية. ولهذا عرّف الفلسفة بأنها دراسة الحكمة، والحكمة هى المعرفة الكاملة نظريًا وعمليًا. قسمها الأول الميتافزيقا وهى تشتمل على مبادئ المعرفة التى على أساسها نفسر صفات الله وروحانية النفس كما نفسر المعانى الواضحة المتميزة الموجودة فى العقل. أما القسم الثانى فهو العلم الطبيعى، وفيه نفحص عن تركيب العالم حتى يتسنى لنا استكشاف سائر العلوم النافعة مثل الطب والميكانيكا والأخلاق. ومن هذه الزاوية تصبح الفلسفة هى العلم الكلى كما كانت عند القدماء، ولكن بمنهج رياضى قاعدته الأولى «ألا أتلقى على الإطلاق شيئًا على أنه حق ما لم أتبين بالحدس أنه كذلك، أى أن أتجنب التعجل والتشبث بالأحكام السابقة، وألا أُدخل فى أحكامى إلا ما يتمثل لعقلى فى وضوح وتميز لا يكون موضع شك». ولهذا يقال عن هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها تصريح بإعلاء سلطان العقل.

وبفضل هذه القاعدة اكتشف ديكارت مبدأ فلسفته المعروف باسم «الكوجيتو»، وهو لفظ لا تينى معناه «أنا أفكر»، ولكنه إيجاز لحقيقة أولية واضحة ومتميزة وهى «أنا أفكر إذن أنا موجود». وقد انتهى ديكارت إلى هذه الحقيقة بعد أن شك فى كل شىء، ووجد أن شيئًا واحدًا يبقى بمعزل عن الشك، وهذا الشىء هو الفكر. فأنا أفكر حين أشك، وأنا موجود بالضرورة حين أفكر. ثم استنبط ديكارت من هذا المبدأ المبادئ الأخرى التى تكوّن، فى النهاية، مذهبه الفلسفى. ومن ثم يمكن القول بأن منهج ديكارت الرياضى هو تمهيد لتأسيس المنهج الاستنباطى الذى يستند إلى مجموعة من البديهيات والمصادرات والتعريفات والنظريات المستنبطة منها طبقًا لقواعد الاستدلال.

ولكن يؤخذ على ديكارت أنه حصر نفسه فى هذه الحقيقة الأولية، بمعنى أنه لم يكن فى إمكانه إدراك العالم إدراكًا مباشرًا، وبالتالى لم يكن فى إمكانه إثبات وجود هذا العالم مباشرة. ومن هنا اضطر إلى الإهابة بما يسميه «الصدق الإلهى»، ومعناه أن الله هو الضامن لصدق المنهج الرياضى، أى لصدق استدلالاتنا. يقول

«يقين كل علم وصدقه يرجعان إلى معرفة الله، الحق بحيث أننى ما لم أعرف الله لاأعرف شيئا آخر»[١].

ومن هنا كان **هوسرل** محقًا فى نقده **لديكارت** عندما قال «إنى اكتشف ذاتى كموجود إنسانى، وكموجود يعرف هذا العالم معرفة علمية، وأن هذه المعرفة، العلمية متضمنة لذاتى. وأنا الآن أقول لنفسى: إن كل ماهو موجود هو كذلك بفضل وعيى المعرفى، والذى هو موجود وله وجود بالنسبة إلّى اى بالنسبة إلى الإنسان فهو ليس موجوداً إلا فى وعيى». هذا الوعى يسميه **هوسرل** بانه ذاتية ترنسندنتالية. بيد أن هذه الذاتية تتحول بدورها إلى مايسميه **هوسرل** مابين الذوات. وحجته فى ذلك أن الأنا الترنسندنتالى يؤسس فى ذاته أنا آخر ترنسندنتالى. ومن هذه الزاوية فإن **هوسرل** يحذف مشكلة الموضوعية لكى يتجنب إثارة فكرة متناقضة وبلا معنى، وأعنى بها فكرة وجود شيء خارج مجال الوعى[٢]. ومشكلة **هوسرل** تكمن فى تصوره أن نظرية المعرفة مرادفة لنظرية العقل. بيد أن الترادف بين المعرفة والعقل ليس كافيًا، لأن نظرية العقل هى نظرية الوجود - فى - الكون. ومعنى ذلك أن الوحدة بين العقل والكون قائمة منذ البداية. ومع ذلك فهذه تنطوى على تضاد بين العقل كجزء من الكل وبين هذا الكل الذى هو الكون. ووحدة التضاد تعنى أن العلاقة بين العقل والكون علاقة جدلية، بمعنى أن العقل يجاوز الكون مع أنه جزء منه. وهذه المجاوزة هى التى تسمح للعقل بتغيير الكون من أجل أنسنته.

وتأسيساً على ذلك فإن كلاً من الموضوعية الآلية والأنا وحدية لاتصلح لفهم العقل فالموضوعية الآلية تزعم أن وظيفة العقل وصف الواقع الموضوعى ليس إلا، فى حين أن العقل لايصف الواقع وإنما يؤوله، أى أنه يضيف إليه بما لديه من مقولات.

والأنا وحدية تنظر إلى الكون على أنه من إنتاج العقل فى حين أنه ليس كذلك، إذ أن له وجوداً مستقلاً. ومن ثم فإن كلاً من المذهبين يحذف فاعلية العقل وبالتالى يحذف قدرته على التغيير. الحذف، فى الموضوعية الآلية، مردود إلى أن العقل سلبى إزاء الواقع، ذلك أنه قانع بوصفه ليس إلا. والحذف، فى الأنا وحدية، مردود إلى أن المكون منتج «متخيل» من قبل العقل، وبالتالى فإن فاعلية العقل، فى هذه الحالة، محصورة فيما هو «متخيل» وليس فيما هو» واقعى». ونخلص من ذلك إلى أن هذين المذهبين المفسرين لمفهوم العقل لا علاقة لهما بما يحدث من «تغيير» من قبل العقل للواقع. ولهذا فإن مفهوم «تغيير الواقع» يستلزم إعادة النظر فى مفهوم العقل لمعرفة ماإذا كان فى إمكان العقل أن يكون «عاملا فاعلا» فى التغيير. بيد أن هذا. الإمكان لاينكشف إلا من خلال منهج. وإذا كان المنهج الرياضى، عند ديكارت، لايكشف عن «فاعلية» العقل فهل المنهج الاستقرائى قادر على ذلك؟

جواب هذا السؤال يستلزم طرح المنهج الاستقرائى عند اثنين من مؤسسيه وهما **فرنسيس بيكون وجون ستيوارت مل**.

يقول بيكون فى مفتتح كتابه (الأورجانون الجديد) «إن الأنسان، من حيث هو خادم للطبيعة ومؤول لها، فى إمكانه أن يعمل ويفهم الشيء الكثير ولكن بشرط أن يكون ذلك فى نطاق مانلاحظه، فى مسار الطبيعة، سواء فى الواقع أو فى الفكر. وفيما وراء ذلك ليس فى إمكان

الإنسان أن يعرف شيئاً أو يعمل شيئاً»(٤). ومع ذلك فإن **بيكون** يركز فقط على تجميع الوقائع. وهو لهذا لم يفهم الاستقراء على أنه منهج «القانون الطبيعي»، وعلى أنه يدور على الكشف عن العلاقة الضرورية بين ظاهرة هى علة وأخرى هى معلولة. وهذا ماقد فطن إليه **مل** فى كتابه (نسق المنطق) حيث يقول إننا نتعلم بالتجربة أن فى الطبيعة نظام تعاقب لايتغير، وأن كل ظاهرة مسبوقة بأخرى فيسمى السابق المطرد علة واللاحق المطرد معلولاً وتأسيساً على ذلك وضع **مل** المناهج اللازمة لإثبات العلاقة العلّية بين الظواهر.

وكان **ابن رشد** قد سبق **مل** فى بيان العلاقة بين العلية والقانون العلمى قال «وإنما نرى أنا قد علمنا علماً حقيقياً فى الغاية متى علمنا الشىء لا بأمر عارض له على نحو مايعلمه السوفسطائيون بل متى علمناه بالعلة الموجبة لوجوده، وعلمنا أنها علته، وأنه لايمكن أن يوجد من دون تلك العلة. ومن الدليل على أن العلم الحقيقى هو هذا أن كل مَنْ يدعى أنه قد علم الشىء فإنه يرى أنه قد علمه بهذه الجهة سواء علمه بالحقيقة أو لم يعلمه فإن كليهما إنما يزعمان أنهما علما الشىء بهذه الجهة. لكن الفرق بينهما أن الذى يعلم الشىء على ما هو به يظن أنه علمه بعلته وهو لم يعلمه، والذى علمه على التحقيق علمه بعلته»(٦).

وتأسيساً على ذلك فإن منهج الاستقراء يسمى «البحث عن العلة» من حيث أنه يحاول حصر علة ظاهرة ما فى ظاهرة أخرى، فإذا أفلحت المحاولة عُرفت العلة.

ولكن تطور العلم وبالأخص علم الفيزياء قد أحدث ثغرة فى مبدأ العلية. ذلك أنه من شأن هذا المبدأ أن يفضى إلى الحتمية. ولهذا ساد الاعتقاد أنه فى الإمكان تعيين حالة أى جسيم تعييناً دقيقاً إذا عرفنا موضعه وسرعته فى الفضاء فى لحظة معينة. وإذا عُرفت هذه المعلومات عن جميع جسيمات الكون أمكن التنبؤ بالمستقبل. ولكن الفيزياء المعاصرة دللت على أن التجربة لاتسمح لنا بالدقة المطلقة فى تعيين موضع الجسيم وسرعته، وبالتالى فإن غياب هذه الدقة لا يفضى بنا إلى وصف موضوعى للعالم على الإطلاق، والعالم الذرى على التخصيص. وقد أوهمتنا الفيزياء الكلاسيكية بأنها قادرة على وصف العالم من غير تدخل من الإنسان. وقد أزالت نظرية الكم هذا الوهم وذلك بتحديد نسبة معينة من الخطأ يسمى ثابت بلانك (هـ). ورتب عليه **هيزنبرج** مبدأه المسمى «علاقات اللاتعين». وهذا المبدأ مردود إلى بزوغ العامل الذاتى وهو الملاحظ الصانع للأجهزة التى يقيس بها موضع الجسيم وسرعته. ولهذا لزم التنويه، على حد قول **هيزنبرج**، بأن مانلاحظه ليس الطبيعة فى ذاتها وإنما الطبيعة بالنسبة لذاتنا. وقد أفضت نظرية الكم إلى قول **نيلز بوهر** بأننا إذا أردنا إدخال التناغم فى الحياة علينا ألا ننسى أننا، فى سياق دراما الوجود، ممثلون ومشاهدون، ومن ثم فإن فعلنا له أهمية فى علاقتنا مع الطبيعة، وعلى الأخص فى مجالات الطبيعة التى ليس فى الإمكان اختراقها إلا بفضل مالدينا من أجهزة متقنة(٧).

وتأسيساً على ماتقدم يمكن القول بأن الفيزياء المعاصرة قد أفضت إلى إحداث ثغرة فى الحتمية المستندة إلى مبدأ العلية، وبالتالى ثغرة فى الاستقراء. ومن ثم أثيرت قضية «أساس الاستقراء». فالمفهوم الكلاسيكى لأساس الاستقراء الذى يخولنا الحق فى

الانتقال من الجزئيات إلى الكلى الشامل لها هو أن المحمول الحاصل لعدد كافٍ لجزئيات موضوع كلى فى أحوال عدة هو محمول حاصل لذلك الموضوع الكلى بدعوى أن تكرار المحمول فى الجزئيات دليل على أن المحمول خاصية لازمة عن الماهية المشتركة بين الجزئيات وإلا كان التكرار بغير علة.

والسؤال إذن:

ماتبرير الانتقال من الجزئى إلى الكلى؟

هذا السؤال أثاره **كارل بوبر** فى كتابه المشهور والمعنون «منطق الاكتشاف العلمى» وصاغه على هذا النحو: كيف يمكن تأسيس صدق القضايا الكلية المستندة إلى التجربة مثل الفروض والأنشطة النظرية للعلوم التجريبية. فى رأيه أن هذا الصدق يستلزم مقدماً تأسيس مبدأ الاستقراء، ذلك أن المبدأ «هو الذى يحدد صدق النظريات العلمية» على حد تعبير **يشنباخ**، وأن حذف هذا المبدأ من العلم يفضى إلى سلب العلم من القدرة على معرفة ماإذا كانت النظرية صادقة أم كاذبة. ومن البّين، على نحو مايرى **بوبر**، أن مبدأ الاستقراء ليس حقيقة منطقية خالصة على غرار القضية التحليلية وإلا كانت الاستدلالات الاستقرائية مجرد تحصيل حاصل. يبقى أن يكون مبدأ الاستقراء قضية تركيبية، أى قضية نفيها ممكن، ومع ذلك فالمبدأ مقبول من الكل، فهل فى الإمكان تبرير هذا القبول الجمعى؟ إن هذا التبرير يستلزم بدوره مبدأ استدلالياً أعلى من المبدأ الأول، وهكذا دواليك. وفى رأى **بوبر** أن الخروج من هذا الدور يستلزم منهجاً مؤلفاً بين الاستنباط والاستقراء يسميه «المنهج الاستنباطى للاختبار» نقطة البداية فيه فرض جديد أو نسق نظرى نستنبط منه نتائج بمعونة الاستنباط المنطقى. ثم نختبر صدق الفرض أو النسق بأربع طرق: (١) مقارنة النتائج بعضها ببعض لاختبار اتساقها. (٢) الكشف عن الصورة المنطقية للنظرية بهدف معرفة ماإذا كانت لها خاصية النظرية التجريبية أو العلمية أو أنها تحصيل حاصل.

(٣) مقارنة النظرية بنظريات أخرى بهدف معرفة ما إذا كانت تمثل تقدمًا علمياً. (٤) اختبار النظرية بمعونة التطبيقات التجريبية للنتائج المستخلصة منها[٨].

وهكذا يحاول **بوبر** التأليف بين منهجين يبدو أن كلاً منهما يناقض الآخر.. الاستنباطى يبدأ من الفرض، أى من العقل، والاستقرائى يبدأ من الملاحظة والتجربة.

وفى تقديرى أن منشأ هذا التناقض مردود إلى نفى مقولة الإنسان موجود ـ فى ـ الكون. ومن ثم فإن نفى هذا النفى يؤلف علاقة جدلية بين المنهج الاستنباطى والمنهج الاستقرائى، أى علاقة تعنى وحدة الأضداد التى تمنع رد أحد المنهجين إلى الآخر، أو حذف أى منهما. وتاريخ النظريات العلمية يدلل على تقرير هذه العلاقة.

يقول **اينشتين** فى تقديمه لكتاب **جليليو** (حوار حول نسقين رئيسيين للعالم) وكثيرًا مايقال إن **جليليو** لُقب بأبى العلم الحديث عندما أحّل المنهج التجريبى محل المنهج الاستنباطى التأملى. وأنا أعتقد أن هذا الفهم يتهاوى أمام الفحص الدقيق. فليس ثمة منهج تجريبى بدون تصورات وأنشطة نظرية. وليس ثمة تفكير نظرى لايكشف عن أصوله التجريبية إذا مافحصناه بدقة. ولهذا فمن الخطأ تصور أن ثمة تناقضًا حاداً بين الأسلوب التجريبى والأسلوب الاستنباطى. وقد كان هذا

التصور أبعد مايكون عن جليليو. والواقع أنه مع بداية القرن التاسع عشر استبعدت تماماً الأنشطة المنطقية (الرياضية) التى كان تركيبها يتم بمعزل عن أى مضمون تجريبى. هذا بالإضافة إلى أن المناهج التجريبية التى كانت فى عصر جليليو كانت واهنة إلى الحد الذى فيه كان اصحاب الجراة من أهل التامل النظرى هم وحدهم القادرون على عبور الفجوات بين المعطيات التجريبية. مثال ذلك: لم يكن ثمة وسائل لقياس ازمنة اقل من الثانية. وليس ثمة أثر لأى تعارض بين النزعة التجريبية والنزعة العقلانية فى أى من اعماله (اى جليليو) ولم يكن يعترض على مناهج أرسطو الاستنباطية، بل هو يلح فى صفحات عديدة، من المحاورة الأولى، على أن ارسطو نفسه كان يستبعد الاستنباط إذا ما تناقض مع المعطيات التجريبية. هذا من جهة، ولكن من جهة اخرى كان جليليو يستعين بالاستنباط المنطقى. وكثيراً ماكانت ابحاثه تتجه إلى «الفهم الشامل» اكثر من اتجاهها نحو «المعارف الواقعية». ولكن هذا الفهم كان يعنى بالضرورة استنباط النتائج من أنسقة منطقية مقبولة»(٩).

ومن شأن هذه العلاقة الجدلية بين المنهج الاستنباطى والمنهج الاستقرائى أن يمتنع معها الوقوف عند نظرية علمية بدعوى أنها «حقيقة» مطلقة. ولهذا كان بوبر محقاً فى قوله بمبدأ «التكذيب» ومفاده أن تكذيب النظرية مشروط بتناقض القضايا الأساسية المقبولة مع النظرية. والقضايا الأساسية هى القضايا الجزئية. ومن شأن مبدأ التكذيب أن يحررنا من الدوجماطيقية وقد كان دحض الدوجماطيقية محور اهتمام بوبر.

وهنا نتساءل:

ما الدوجماطيقية؟

إنها توهم امتلاك الحقيقة المطلقة. وهذا الوهم يمتنع معه الإبداع، ولهذا فالمضاد للدوجماطيقية ليس هو التفكير النقدى على نحو مايرى بوبر، وإنما هو التفكير الإبداعى، لأن التفكير النقدى متضمن فى التفكير الإبداعى، وعكس ذلك ليس بالصحيح. والتفكير الإبداعى هو الذى يسمح لنا بتفسير كيفية نشأة الفكرة المبدعة أو النسق المبدع. ولهذا لايكفى قول بوبر بأن نقطة البداية، فى منهجه، هى الفكرة الجديدة أو النسق الجديد(١٠)، إذ ينبغى تجاوز نقطة البداية إلى معرفة كيفية نشأتها هذا بالإضافة إلى أن تكذيب نظرية لايستلزم آلياً بزوغ نظرية جديدة، ذلك أننا يمكننا أن نقنع بالتكذيب ونقف عند حد الشكاك اليونانيين الذين كانت فلسفتهم تدور على دحض الدوجماطيقية ليس إلا، بدعوى أن لكل حجة حجة مضادة، وأن من شأن هذا التضاد أن يفضى إلى امتناع الدوجماطيقية

السؤال إذن:

ماالإبداع؟

تعريفى للإبداع أنه «قدرة العقل على تكوين علاقات جديدة بحيث تحدث تغييراً فى الواقع». وفى هذا التعريف ثمة مكوّنان: «تكوين علاقات جديدة» و«تغيير الواقع» وهما متلازمان، ذلك أن الاكتفاء بتكوين علاقات جديدة من شأنه أن يساوى بين المبدع والمريض بالهوس ولهذا فثمة علاقة عضوية بين العلاقات الجديدة وتغيير الواقع.

بيد أن تكوين علاقات جديدة يستلزم نقد العلاقات القائمة. ونقدها ليس ممكنًا إلا إذا كان الإنسان على وعى بأن هذه العلاقات القائمة تدخل فى علاقة تناقض مع الواقع المتطور. والتناقض ذاته مولّد للإبداع. ولهذا فإنى أوثر لفظ «إشكالية» بدلا من لفظ «مشكلة» فلفظ مشكلة يوحى بأن ثمة حلاً للمشكلة. وهنا ثمة سؤال لابد أن يثار: هل كل مشكلة لها حل؟ جوابنا بالنفى، لأن المشكلة قد تكون زائفة، ومن ثم يصبح البحث عن حَل لها من غير وعى بهذا الزيف هو بحث عن َوهم. ومع ذلك فقد لاتكون المشكلة زائفة، وفى هذه الحالة يكون حلها تفكيرياً فى إطار ثقافة الذاكرة.

أما لفظ «إشكالية» فإنه ينطوى على تناقض لأنه يعنى أن القضية قد تكون صادقة، وقد تكون كاذبة، وهى لهذا تبدو كما لو كانت قضية متناقضة. وهذا التناقض هو المدخل إلى الإبداع، لأن رفع التناقض ليس ممكنا من غير فكرة مبدعة. وتكوين فكرة مبدعة يستند إلى منطق الإبداع.

فما هو هذا المنطق؟

إنه يستند إلى المقولات الآتية: العلاقة والمعنى والاستدلال والغاية والإشكالية. مقولة العلاقة بحكم تعريفى للإبداع. والعلاقة المتصورة، هنا، هى العلاقة بين معان كلية، لأن هذا النوع من المعانى من مكونات القانون العلمى. وهذه المعانى ينبغى أن تكون واضحة حتى يمكن تعريفها استنادا إلى شروط التعريف المنطقى. ويلزم من التعريف المنطقى إمكان التسلسل المنطقى للمعانى الكلية.والتسلسل المنطقى يطلق عليه الاستدلال. والغاية هى الوضع القادم Proquo أى الرؤية المطروحة فى المستقبل والمطلوب تجسيدها فى الواقع من أجل تغييره. وضرورة تغييره ناشئة عن تناقض الوضع القائم Status quo مع المعطيات الواقعية الجديدة. وهذا التناقض رمز على إشكالية فى حاجة إلى حل مبدع. وهذا الحل المبدع لا يتأتى إلا برفع التناقض الكامن فى الإشكالية. وهذا معنى جديد للاستقراء، إذ هو يبدأ من الواقع القائم ولكن فى ضوء وضع قادم. ومعيار صحة الوضع القادم قدرة الإنسان على تجسيده بحيث يحدث تغييراً فى الوضع القائم.

مثال ذلك الهندسات اللا إقليدية. فقد تم إبداعها بفضل اكتشاف تناقض فى المصادرة الخامسة فى هندسة اقليدس وهى مصادرة التوازى. ولم يكن فى الإمكان رفع هذا التناقض إلا بإبداع هندسات لا إقليدية انتهت إلى نتائج مناقضة لنتائج الهندسة الإقليدية.

ومثال آخر من فكر داروين. ففى «يوميات البيجل» فى الفترة من ١٨٣١ إلى ١٨٣٦ سجل داروين آلافاً من الصفحات كمذكرات علمية. وقد خلت هذه المذكرات تقريباً من الإشارة إلى مفهوم التطور، إذ كان داروين منشغلاً بمسائل جيولوجية. وكان مقتنعاً بأن ثمة نظاماً طبيعياً ثابتاً، الكائنات العضوية فيه متكيفة مع بعضها البعض من جهة، ومتكيفة كلها مع البيئة الطبيعية من جهة أخرى. ولكنه عندما قبل النظريات الجيولوجية الدائرة على نظام متغير فى العالم الطبيعى ارتأى أن ثمة تناقضاً على النحو الآتى: كل نوع من الأنواع الحية يتكيف مع بيئته، ولكن البيئة متغيرة على الدوام، ومع ذلك فالأنواع ثابتة. فبدأ فى يوليو ١٨٣٧، أى بعد عشرة أشهر من عودته إلى انجلترا، بكتابة مذكرات عن «تغير

الأنواع». وفى سبتمبر ١٨٣٨ تكونت لديه فكرة واضحة عن دور الانتخاب الطبيعى فى عملية التطور. وقد اسهمت فى توضيح هذه الفكرة، قراءته لكتاب مالثوس عن «مبدأ السكان». ولكنه فى يوليو ١٨٣٨ كان قد انشغل بقضايا سيكولوجية تتعلق بتطور الإنسان والعقل والانفعالات والسلوك. ومن ثم بزغت فى ذهنه علاقة بين علم النفس والتطور. كل ذلك حدث قبل تأليف كتاب «أصل الأنواع». وقبل سبتمبر ١٨٣٨ افضت قراءته لنظرية مالثوس إلى أهمية الانتخاب الطبيعى. وبعد ذلك لم يبق أمامه سوى تأسيس النسق العلمى. ولم يكن هذا التأسيس بالأمر الهيّن، إذ استغرق سنوات عديدة. ونخلص من ذلك إلى أن التناقض الذى واجهه داروين ثم رفعه بفضل تداخل العلوم قد أسهم فى رفع التناقض القائم بين العلوم الطبيعية والرياضية من جهة، والعلوم الإنسانية من جهة أخرى، أو بين ما هو غير حى وما هو حى، وذلك بتأسيس علم السيبرنطيقا، وهو علم التحكم والاتصال فى الحيوان وفى الآلة.

منطق الإبداع إذن هو الذى يرفع التناقض بين منطق الاستنباط ومنطق الاستقراء، ومن ثم تتأسس وحدة المنهج العلمى.

الهوامش :

(١) ديكارت: التأملات، التأمل الخامس.

(٢) Husserl, The Paris lectures, 2nd ed., the Hague, 1970, pp. 30-31.

(٣) مراد وهبة، العقل وكيف يعمل، مجلة إبداع، مارس ١٩٩٦.

(٤) Bacon, A Selection of his Works, The Odyssey Press, New York, 1965.

(٥) J. S. Mill, A System of Logic, Longmans, London, 1925, pp. 253-283.

(٦) ابن رشد، البرهان، تحقيق محمود قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص٣٨.

(٧) Heisenberg, Physique et Philosophie, Albin Michael, Paris, 1958, pp. 50-51.

(٨) Popper, The Lojic of Discovery, Hutchison, London, 1959, pp. 27-33.

(٩) Galileo, Dialogne, conceruing the two chief world systems, trans. S. Drake, University of california Press, 1953, P. VXII, VXII.

(١٠) Poper, Unended Quest, Fontana, 1976, p. 41.

كين سارو- ويوا
ت/ حازم سالم

«المذكرات الأخيرة لشاعر مناضل»

«إن السجن الحقيقي ليس هو صكة المفتاح... إنه تلك الأكاذيب التى تم صبها فى آذاننا كقرع الطبول طوال جيل.....»

على حين غرة أرغمت سيارتى على التوقف. رفعت رأسى فى دهشة، وكان قبالتى رجل أمن مسلّح يشير إلى السيارة بالانحراف إلى جانب الطريق والتوقف، كانت بندقيته مصوبة إلى رأس سائقى... ثم، على حين غرّة أيضا، كان هناك عدد كبير من رجال الأمن ذوى الملابس المدنية قد توجهوا إلى الباب الخلفى للسيارة... وفى حركة واحدة قاموا بفتحه، وأمرونى أن أهبط.... رفضت أن أفعل ماأمرت به، فإذا بلهجتهم تتغير لتصبح أخشن وأكثر فظاظة، ولكنى، بقيت على صلابتى وعنادى...

ثم كان أن أمر أحد الضباط المرموقين (وهو ممن أعرفهم جيدا) أمر اثنين من رجاله أن يدلفوا إلى الكرسى الأمامى الخالى فى السيارة... فأطاعاه وفعلا ذلك... ثم أمر سائقى أن يستدير دورة كاملة وأن يعود عكس اتجاه حركة المرور فى الطريق... وماكان من السائق إلا أن أطاعه...

هامش: -

* كين سارو - ويوا، كاتب نيجيرى تم اعتقاله فى يونيو ١٩٩٣. أطلق سراحه ثم أعيد اعتقاله عدة مرات...
شُنق سارو - ويوا فى مدينة بورت هاركورت بنيجيريا فى العاشر من نوفمبر ١٩٩٥
النص مأخوذ حسب المصدر من كتاب:

1995: A month and a day, A detention diary.
by: Ken Saro - Wiwa, Penguin books, England, 1995

١٩٩٥: شهر ويوم، مذكرات اعتقال...
بقلم: كين سارو - ويوا. بنجوين بوكس، إنجلترا، ١٩٩٥

كانت خلفنا سيارة أخرى لاتزال، كنت أعرف أنها إحدى مركبات الأمن المحشوّة بعديد من رجال الأمن الآخرين... كان ذلك في الحادي والعشرين من يونيو ١٩٩٣. وكنا عند مفترق طريق في بورت هاركورت، وكان ازدحام الطريق السريع مماثلاً لازدحام الطريق الواصل بين المدينة وبلدة «آبا» في الشمال....

كانت هذه الدراما تحدث أمام جمهرة من المسافرين العابرين بجوازات انتقالهم المؤقتة... اتصور أن معظمهم وقتها قد خمنوا أنه يتم إلقاء القبض عليّ... ولكني على اى حال عرفت ان هذا هو مايحدث على وجه اليقين...

كان هذا هو الاعتقال الرابع لى خلال شهور ثلاثة. ولم يرد إلى خيالي اى شك في المكان الذي سنتوجه إليه.... إنه مقر «خدمة أمن الدولة» المسمى بـ SSS (State Security Service)، ذلك المكان الوحشى الرهيب، حيث تلك المكاتب العدوانية البشعة....

لقد كنت بالفعل (كما هو شائع في نيجيريا كلها) زبوناً مستديمًا ومعروفا بالنسبة لهم هناك، في ذلك المكان.... (هكذا كنت أحدث نفسي في ضحكات خافتة لامبالية على طول الطريق)......

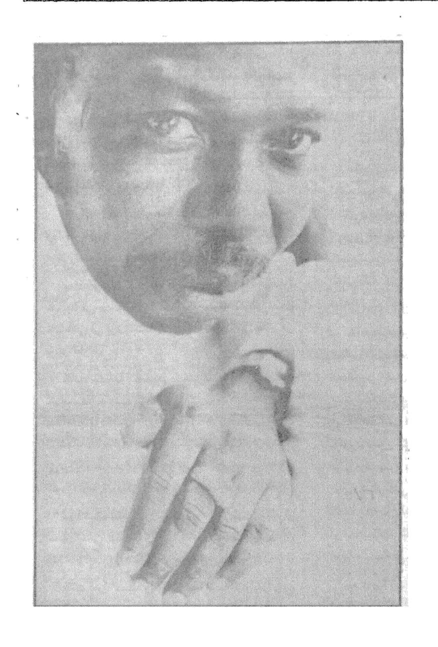
عندما وصلنا إلى ذلك المكان النائي المحفوف بالحوائط والأسوار من كل جانب، وجدنا حالة من التهيج والاضطراب من جراء النشاط الزائد وقتها داخل الـ SSS. كان ثمة عدد كبير ممن يصعدون السلالم جيئة وذهابًا، معظمهم رؤساء من قاموا باصطيادى وإلقاء القبض عليّ... لم يكن من أحد يشغل نفسه بما كنت أفعله في تلك اللحظة....

في مناسبات سابقة عندما اعتقلت كنت أنخرط في ممازحات ساخرة مع بعض موظفي الأمن صغار السن... ولكن هذه المرة كان الأمر مختلفاً، إذ أحسست بأن المسائل قد أصبحت أكثر حرية وخطورة لم يكن هناك الكثير إذن مما يمكن المزاح او التندُّر بشأنه.

كانت ثمة ريح مشئومة تهب عبر المبنى، ذاك الذى ذات مرة كان مكانا جميلاً محاطاً بالمروج المكسوة بالعشب الأخضر... ولكنه الآن اختلف كثيراً، واصبح على وجه اليقين مكانًا قذراً وحقيراً.

في لحظات قصيرة، كان الضابط الذى صعد إلى الطابق العلوى يقفل عائداً ويلوح بقطعة من الورق في يده أُمرت بالدخول إلى المقعد الخلفي لإحدى السيارات المنتظرة، وجلست هناك وسط اثنين من رجال الأمن المتجهمين، الذين تكتسى ملامحهم بالخشونة والفظاظة الفجة، فلا يعرفون الابتسام بالمرة.

قادتنا السيارة خارج مبنى خدمة أمن الدولة، وخلال عشر دقائق كنا عند محطة شرطة مركزية، وهو مكان لم يكن على الإطلاق غير مألوف بالنسبة لى، لقد كان هذا المبنى في السابق هو المركز الحكومي لقوات البوليس النيجيرى، ولكن عندما اكتمل تشييد مباني المكتب الجديد لهذه القوات، تم تحويله إلى مايسمى بـ «مكتب الدولة للتحقيقات والمخابرات». وبالقطع كان مثله مثل باقى المباني الحكومية التى تعتبر ممتلكات عامة في نيجيريا، على حالة بالغة من الفوضى وعدم الاعتناء. تم اقتيادى عبر مهجع ما، كان يُستخدم ايضًا مكتبًا لبعض ضباط التحقيقات في البوليس.. أُمرت أن أجلس على



كين سارو ـ ويوا

مقعد خشبى... جلست هناك اعض على غليونى بينما كان أحد ضباط التحقيق يأخذ أقوال أحد المتهمين... كان يحدّق فى بارتياب شديد، كان يبدو مندهشا للغاية كأن شهابا قد باغته.. خمّنت أننى قد صرت محط اهتمام الأنباء بصورة متزايدة مؤخرًا، كما يحدث عادة لأولئك الذين يصادفهم حظ عاثر مثلى، والذين يعتبرون عناوين للأنباء أكثر من كونهم كائنات حية من لحم ودم.

لابد أن رؤيته لى فى هذه الحالة قد سببت لصديقى هذا قدرا كبيراً من المفاجأة والدهشة... كنت أتفهم سبب استثارته، ولذلك ابتسمت له.

بعد حوالى خمس عشرة دقيقة، دُفعت استمارة خالية فى وجهى، وُطلب منى أن أكتب أقوالى حول نشاطاتى فى يوم الانتخابات العامة فى الثانى عشر من يونيو ١٩٩٣.

كانت جماعة الأوجونى، تحت قيادة «حركة البقاء لشعب الأوجونى» The Movement for the Survival of the Ogoni People (MOSOP)، قد قاطعت الانتخابات.. طالبت بشكل روتينى ودون مبالاة أن يُسمح لى برؤية المحامى الخاص بى قبل أن أُلزم نفسى بما فى تلك الاستمارة.. ولكن الطلب كما توقعت، قوبل بالرفض.

لم أعقّب بشىء؛ واستللت قلمى ودوّنت الأقوال المطلوبة منى، عارفا وأنا على تمام المعرفة بأنها لن تُستخدم أبدًا، ووقعت باسمى فى تبجح واضح.

كانت امرأة جميلة وصغيرة تعمل ضابط بوليس رفيع الرتبة، قد جاءت سريعا لتتفحّص الأقوال التى دونتها... قرأتها، بدا أنها كانت راضية، ثم عرضت علىّ مكانًا على مقعد خشبى متهالك فى مكتبها المجاور ذى الستائر... كم كان ذلك لطيفا منها، هذا مافكرت به، ولكنها اختفت مع أقوالى، وُتركت لغليونى... حشوته... أشعلته ثم سحبت منه بعمق.. كانت رأسى تدور حول المكان مثل طائر يضرب بجناحيه...

عادت السيدة الصغيرة إلى الحجرة، وطلبت منى أن أصحبها إلى المبنى الرئيسى.. وبينما كنا نعبر الفناء المفتوح، سمعت همسات بأننى سوف يتم اعتقالى فى لاجوس العاصمة... لم يكن ذلك شيئا جديدًا لا أتوقعه... كنت بالفعل قد بدأت فى تجهيز نفسى كذلك بشكل تلقائى. لقد كان ذلك الوقت فقط هو اللحظة التى خطر لى فيها أننى لم أتناول أى وجبة من الطعام طوال اليوم كله..

صعدت الدرجات القذرة المعتمة للمبنى الرئيسى إلى الطابق الأول... تركت قبالة ضابط بوليس آخر يرتدى معطفًا من القطن... عرض على مقعد بعيد عن منضدة عمله.. جلست هناك بينما كان ثمة قدر لابأس به من ضباط البوليس الآخرين يجوبون المكان جيئة وذهابا... كانوا يهمسون بشكل تآمرى إلى رئيسهم الأعلى... وكان هو بدوره يهمس بأوامره إليهم... كنت أراقبهم بنظرة بها قدر من التسلى بما يحدث.. لم أعرف بالقطع مالذى كانوا يخططون له على وجه التحديد وإن كنت أشك فى أن تخطيطاتهم تلك يمكن أن تحمل شيئا ما مسليا أو لطيفا بالنسبة لى.

بعد ما قد بدا لى أنه انتظار طويل حتى السأم، أخبرنى ضابط البوليس بأنه كانت هناك اضطرابات أثارتها جماعة الأوجونى يوم الانتخابات، أخبرته أن هذه

الأمور هى مجرد أخبار بالنسبة لى، إذ إننى وقتها كنت فى لاجوس العاصمة على بعد ألف كيلو متر عن المكان، إذن لم اكن بأى حال من الأحوال بالقرب من منطقة الاوجونى فى ذلك اليوم موضع التساؤل. ولكن ذلك لم يكن بالقطع مبهراً أو مرضيا بالنسبة له.. أخبرنى باننى صرت رهن الاعتقال فشكرته على هذه المعلومة!!... كان صمت طويل قد أعقب ذلك، بينما كنت أحاول أن أهضم هذا الموقف. نظرت حول الغرفة، كانت واسعة وكبيرة بدرجة تكفى لطاولة كتابة ضخمة وطاقم كامل من المقاعد ذات الوسائد المحشوة، إضافة إلى اثنين أو ثلاثة من دواليب الملفات.

كان الرجل الجالس إلى المكتب، كما لاحظت، شخصا نحيلاً وكانت له ملامح معقوفة وغير مريحة، ولذا لم يبد بالمرة أنه يمكن الاستفادة بأى شىء منه، وفى الوقت نفسه كانت له لحية شعثاء كثّاء.حاولت أن أتحدث إليه من قبيل إزجاء الوقت:

- أعتقد أنكم سترسلوننى إلى لاجوس..

- من أخبرك؟

- طائر

- ماذا؟

- الريح...

- إننى لن أرسلك إلى لاجوس..

- كاذب!!

أردت أن أضربه على شفتيه الكاذبتين!!... وفى تلك اللحظة تناولت غليونى... أشعلت عوداً من الكبريت... ثم سحبت... رقص الدخان فى هواء الغرفة... عاليا عاليا باتجاه السقف...

قلت: إننى لم أتناول أى طعام طوال اليوم.

سحب الضابط ثمرة من جوز الكولا من فوق أحد الرفوف،، وشطرها إلى نصفين، وعرض علىَّ أحدهما... تمنّعت... عضَّ على النصف الخاص به من الثمرة... بدأ يمضغ ويطحن مافى فمه... نفخت المزيد من الدخان فى الهواء... كانت معدتى تصخب وتهدر كالجحيم...

قلت: إننى أحتاج أن آكل شيئاً...

أجاب: إننا نجرى الترتيبات كى نحضر لك طعامك.

وقف... وتمشى رويداً خارج الغرفة... كان معطفه الهفهاف يتهادى خلفه فوق الأرضية القذرة.. وتُركت لأفكارى... هاأنا أرى نباتات الظلم تنتشر على الأرض مثل نمر يجوس خلسة فى البرارى باحثا عن فريسة...

أن نكون تحت رحمة المهرجين والسفلة فتلك هى المهانة بعينها... وأن تجد أجهزة سلطة الدولة تختزلك إلى مجرد ذرات من تراب، فذلك هو الإيلام الحقيقى...

كان مساعد مندوب البوليس قد وصل، وأشار إلىَّ أن أتبعه... مررنا عبر الممر المعتم وصعدنا السلالم القذرة نحو الطابق الأرضى... كانت هناك عربة مجّهزةً فى الانتظار... كان على أن أكون أكثر تآلفاً معها... كانت عبارة عن عربة مسافرين طراز بيجو J5... وبينما صعدت إلى تلك العربة كان هناك رجل مهذب فى حُلّة أنيقة يأمرنى أن أطفئ غليونى الذى لم يكن مشتعلاً وقتها؛ سريعاً وضعته فى جيبى... كان رجل بوليس آخر

يرتدى قفطاناً وسروالاً من ملابس قبيلة اليوربا قد استحوذ على عيدان الكبريت التى فى جيبى... وقتها كانت معدتى تهدر وتزمجر...

كانت العربة تحمل عدداً من صفائح البترول البلاستيكية، إذ كان هناك نقص عام فى البترول فى البلاد كلها فى ذلك الوقت.. ولذا كانت العربة كلها تعبق برائحة البترول... أحسست وقتها بأننى قد تحولت إلى شبح أو روح شريرة... استجمعت نفسى فى شجاعة. إننى لم أسافر إلى لاجوس على الطريق البرى منذ عشرين عامًا أو يزيد... كان ثمانية من رجال البوليس المسلحين قد صعدوا ورائى إلى العربة...

فى المقعد الأمامى كان الرجل ذو الحلة الأنيقة، وكان هناك رجل آخر افترضت أنه رجل بوليس رفيع المستوى... فى دقائق قليلة كنا نعبر حاجزاً من الغاز المسيل للدموع بينما كنا نسلك طريقنا خارج ذلك المكان....

كان الرجل ذو الحلة الأنيقة قد جعلنى على قدر من الارتياح عندما قال:

- سيد سارو - ويوا، لقد عرفتك بسبب سمعتك وصيتك الذائع... لقد قرأت كثيرا من مقالاتك الصحفية... ولكن علاوة على ذلك، فإن زوجتى وزوجتك كانتا معاً سويا فى كلية إيماجيرو فى (بينين) خلال السبعينات؛ - فقلت متسائلا:

- حقا؟... (تساءلت)...

أليس هو عالم صغير بالفعل؟

و... ماهو اسمك؟

- لاتقلق على ذلك...

- إلى أين نحن ذاهبون؟

- لاتقلق... عندما ننزل فسوف تعرف...

- لماذا علينا أن نسير فى هذا الليل؟

هل أنا آمن؟

- لاتقلق... على الأقل أنت تعرف أنك فى أيدى البوليس... إذن فأنت فى أمان...

- ....

(تحدثت إلى نفسى)... أى راحة... أيدى البوليس توفر الأمان والحماية؟!... والبوليس النيجيرى؟!! أليس هؤلاء هم اللذين أطلقوا النار على الناس وقتلوهم عند نقاط العبور؟... أليست زنازين اعتقالهم هى التى تسبب الموت المطرد والمنتظم للمساجين؟...

كانت آلاف مؤلفة من الأفكار المقلقة وغير المريحة تعبر عقلى فى ذلك الوقت... كان الجميع فى هذه العربة قد ذهبوا فى نوم عميق إلا أنا؛ فكرت وقتها فى فترة شبابى وكيف كان ممكنا أن يتم وقتها إغوائى فى تلك الأيام الخوالى كى أقفز خارج العربة وأستولى على بندقية أحد الحراس النائمين وأطلق النار لأفسح طريقى إلى الأمان أو المغامرة أو حتى إلى الموت... ولكن عقلى ذهب إلى التفكير فى قضية شعب الأوجونى، ومدى الكدح والعناء الذى أجبروا على أن يحتملوه طوال قرن كامل... لقد كنت مصرًا إصراراً صارمًا على أن أكرِّس عمرى من أجل تخفيف معاناتهم تلك... إنهم لم يكونوا معتادين على النشاط السياسى وعلى المخاطر التى

يورثها... لقد كانوا يسيرون نياماً فى طريقهم نحو الاندراس والانقراض والتلاشى... إنهم لايعرفون مافعله ويفعله بهم الاستعمار الداخلى... هل كان من الممكن أن يقفوا صامدين فى ذلك الصراع القاسى والشديد الذى يواجههم؟

كان النهار قد بدأ يبزغ... من جهة الشرق كانت أحزمة الضوء تنساب فى ومضات طازجة...، كانت الأضواء الكهربائية للمنازل فى مدينة بينين تبدو للعيان فى ومضات سريعة.

كنت أقود مخيلتى إلى الماضى فى الجامعة.... تذكرت تلك الحياة التى كان من الممكن أن أتوق لأن أعيشها... حياة رجل أكاديمى... إننى لم أتخُّل فقط عن مستقبلى الأكاديمى، بل عن أشياء أخرى كثيرة...

هاأنا أنظر الآن باتجاه خمس وعشرين سنة مضت... بدأت أشعر بأننى قد فشلت أيضا فى إنهاء عبودية شعب الأوجونى... إن حالتهم قد تحسنت بعقل هامشى محدود، ولكن المستقبل يبدو أجرد وكئيبا بالنسبة لهم، إلا إذا تم فعل شىء ما على وجه السرعة...

وصلنا إلى لاجوس حوالى العاشرة والنصف صباحًا وكنا قد قطعنا فى السفر ما يربو على اثنتى عشرة ساعة... كنا نسير عبر منطقة (الاجبون) سيئة السمعة باتجاه مكاتب التحقيقات الفيدرالية ومكتب المخابرات... ولسبب اعتبار ما قد يمكن استنباطه - وإن لم يكن هذا مطلوباً بحد ذاته - كنت قادراً على استدعاء الآنسة جوى نيونيث، وهى محامية شابة من الأوجوى... وصلت جوى سريعا بطبق من الأرز ودجاج وبيرة وماء مثلج... لقد جشمت نفسها عناء أن تحضر أفضل الأشياء... كم كان ذلك لطيفا منها... إنها ابنة أول المحامين من الأوجونى، الذى أصبح فيما بعد عضواً برلمانياً فى الجمهورية الثانية... لقد كانت فى طريقها إلى أن تؤسس لنفسها مستقبلاً ناجحا بوصفها محامية فى لاجوس... إن علىّ أن أعترف بأنه إذا ما كان لى الاختيار بأنه مابينها هى ومابين الوجبة التى قدمتها، فإننى كنت سأفضلها هى نفسها إذا كانت متاحة بالقدر نفسه!!.. لعل ذلك كان هو السبب فى أننى لم آكل كثيراً، قياساً إلى أننى بقيت طوال ثمان وأربعين ساعة دون طعام..

إن قلقى حول الأوجونى قد أصبح مسألة إيمان واعتقاد بالنسبة لى .... لقد داخلنى هذا القلق منذ المرحلة الابتدائية... ثم نما وتغذى فى أثناء الدراسة الثانوية... ثم حدث أن تحقق مع الحرب الأهلية النيجيرية فى الفترة مابين ١٩٦٧ إلى ١٩٧٠. وخلال ذلك الوقت كتبت سطوراً شعرية تقول:

إن لهيب شركة شل للبترول

هو لهيب الجحيم...

إننا نخبز تحت أضوائه

والفتات الذى نحصل عليه

هو الذى يحافظ على الوباء والفساد

لذلك التجاهل الملعون

ولشركة شل الملعونة....

إن شركة «شل» العالمية للبترول تحس بالإهانة إذا ماوقف رجل أسود ومجتمع أسود، يمتلكان الجرأة لخوض

غمار التحدى فى مواجهتها، ويظهران للعالم أن تلك الشركة هى مصدر تهديد بيئى لنيجيريا وليس لأوربا أو أمريكا...

إن الأمر جد مختلف، فقد صار معروفاً تماماً أن بثرة مافى أنف شخص بعينه، أكثر إيلاماً لهذا المبتلى الموجوع من زلزال أرضى يحدث على بعد آلاف الأميال ويقتل آلاف البشر... فالأمر هنا يخصه هو...

إننى أميل إلى التفكير بهذه الطريقة عندما أبحث عن السبب الذى يجعل بيئة الأوجونى ذات أهمية أكبر عندى من تلك الأهمية التى لشركة شل والتى تحتجب خلف مكاتبها المزخرفة الأنيقة على ضفاف نهر «التايمس» فى إنجلترا... إننى لا أستطيع أن أسمح لتلك الشركة أن تعتد بنفسها بدون حد عندما تصير رفاهيتها تبصق الموت على أطفال الأوجونى ومواطنيهم...

إنها عقيدتى أن الأدب فى ظل موقف حساس وحرج، كما هو الحال فى نيجيريا، لايمكن فصله أو إبعاده، أو إحداث حالة طلاق بينه وبين السياسة

إن الأدب فى الحقيقة لابد من أن يخدم المجتمع بأن يصّعد نفسه باتجاه السياسة عن طريق التدخل والتداخل والتماهى والتمثل.... إن على الكُتّاب ألا يكونوا مجرد كتّاب للتسلية، يتحركون فى المساحات الضيقة المسموح بها، بل عليهم أن يقدموا نظرة نقدية إلى المجتمع.... إن خبرتى كانت دائماً تجد أن الحكومات الأفريقية تستطيع تجاهل الكُتّاب وتأخذ فسحتها من حقيقة أن القليلين فقط هم الذين يستطيعون القراءة والكتابة.... لذلك، فعلى الكاتب أن يكون هو «الإنسان المتورط» L'homme engagé، أى أن يكون هو ذلك المثقف ذا المواقف والأفعال... إن عليه أن يأخذ دوره فى تنظيم صفوف الجماهير، وعليه أن يؤسس صلة مباشرة مع الناس، وأن يستعيد للأدب الأفريقى قوته بدلاً من أن يظل حبيس الخطابة اللسانية ورطانات اللغة... إننا نكتب بشكل أفضل من خلال تلك الأشياء التى نختبرها بصورة مباشرة، إننا نكتب أفضل من ذاك الذى نسمعه، وأفضل من ذاك الذى نتخيله....

لعل ذلك أن يكون هو السبب المحتمل لكون أفضل الكُتّاب النيجيرين قد زجوا بأنفسهم بشكل فاعل فى السياسة... لعل وول سوينكا، ذلك الكاتب النيجيرى الحائز على جائزة نوبل للأدب أن يكون هو المثال الواضح لهذا... وكذلك نجد أن الكاتب الهادئ والساكن والحكيم تشينوا اتشيبى قد ارغم على أن يعمل فى إطار أحد الأحزاب السياسية من أجل أن يحصل على الدعم والمساندة لدعوته لكل النيجيريين للاهتداء إلى القيم المتحضرة.....

وفى حالة حرجة وحساسة مثل الحالة النيجيرية، سيكون من التفاهة والعبث أن نجلس بشكل سلبى مجرد، نراقب، ونرصد هؤلاء المرتزقة المأجورين لترويع الخصوم والقضاء عليهم، أو أولئك الذين يستخدمون أذرعة لإطالة يد السلطة، وهم يسوقون الأمة إلى الوراء وينزعون إنسانية البشر فيها.....

إن كثيرا من تلك الأفكار كانت تدور فى عقلى بينما كنت أنتظر فى زنزانة الاعتقال لدى البوليس النيجيرى....

كان إدوارد كوبانى أحد القادة المعينين من قبل الحكومة لدى الأوجونى، قد جاء ليرانى مع زوجته، تلك

الجميلة الرقيقة «روز»... نظرت إلى إدوارد عبر الزنزانة التى كنت محتجزاً بها ببعض الرضى... وعندما فتح فمه ليتكلم، كان ذلك ليذكرنى باننى قلت ذات مرة فى أحد اجتماعات إحدى لجان التسيير بأن الثورة سوف يكون لها ضحايا لا محالة، كان الغرض والإيحاء من هذه الإشارة هو تذكيرى باننى أحد هؤلاء الضحايا ... اتصور اننى لم امانع أو أعترض على ذلك.. ولكنه عندما بدأ يتحدث بشىء من النحيب والأسى عن عدم قدرته على إيصالى إلى بلدته الاصلية «بودو» بسبب المخاوف من الفورات أو الاضطرابات التى يمكن أن يقوم بها شباب تلك البلدة، أدركت وقتها أنه يحتاج إلى نقاش طويل معى حول هذه النقطة...

لقد كنت هناك غير قادر على أن أخطو أى خطوة خارج زنزانة اعتقالى، دون أن يكون ورائى حارس مسلح يتبعنى.... كنت غير واثق مما يمكن أن يجلبه لى اليوم التالى، ففى ظل مثل ذلك القانون الوحشى كان طيف الموت يحوّم طوال الوقت حول عنقى...

كان علّى إذن أن أشعر بالشفقة على رجل له حرية فعل أى شىء، إلا أن يواجه غضب شاب بسيط، كانوا يعتقدون أنه قد ارتهن مستقبله بالفعل وإلى الأبد.... لذلك فقد أطلت لسانى عليه كثيرا وإن لم يكن ذلك لطيفا أو مسليًا.... لم يكن من شىء لطيف أو باعث على التسلية فى هذا الأعتقال الذى كان علىّ فيه أن أطعم نفسى وأن أشترى دوائى الخاص، بل وأن أطعم حراسى... ثم علىّ أن آمل بعد كل هذا فيما هو أفضل!!!

كنت أتساءل دائما: كيف يمكن أن يكون سهلاً لأحد هؤلاء الحراس أن يخطو إلى داخل الغرفة التى أنا بها، وأن يطلق النار على رأسى فيكون ذلك هو كل شىء... لقد كان مؤكدا أنهم سينشرون مثل هذا الحادث على أننى كنت أحاول الهرب عندما تم إطلاق النار علىّ...

هاأنا أسحب عقلى إلى الوراء مرة أخرى لأفكر فى مجتمع الأوجونى، حيث لم يكن للسجون وجود عندهم... كان المجرمون أو الأشرار إما أن يُقتلوا... أو يغُرموا... أو يُرسلوا إلى المنفى... أو كان يُطلب منهم أن يحلفوا قسماً... وبالتالى فعندما قدّم المستعمرون فكرة السجن باعتباره مكانا للإصلاح يمضى فيه الأشرار وقتاً معينا، كانت الفكرة برمتها غريبة وغير مألوفة بالنسبة لهم، ولذا لم تستقر بشكل جيد داخل البيئة النفسية للأوجونى... لقد كان السجن دائماً مكانًا يتم تجنبه... لقد كان اللصوص والقتلة موجودين معًا هناك... وإذا ما كنت هناك معهم فإنك لابد من أن تكون منبوذًا ومطروداً مثلهم.

منذ أن تم تشويه سمعتنا - نحن شعب الأوجونى - باعتبارنا شعباً لايستطيع أن يتمرد أو يحتج، لم يكن من أحد قد أُوقف أمام ضميره... كانت حقيقة أن شخصاً بريئاً يمكن أن يودع فى السجن، غير واردة بالمرة فى تفكيرنا أو تصورنا...



السجن الحقيقى

إنه ليس السقف الراشح الذى ينز...
ولاهو تلك البعوضات التى تغنى...
وليس هو الكآبة والانقباض
حيث تتلوى الزنزانة...
إن السجن ليس هو صكة المفتاح
حين يغلق عليك حارس العنبر الباب...
إنه ليس الجرايات أو حصص الطعام التافهة
التى يعطونها لك
والتى لاتصلح لإنسان أو بهيمة...
ولاهو فراغ النهار
الذى يرتشق فى ظلام الليل...
إنه ليس ذاك....
إنه ليس ذاك....
إنه ليس ذاك.....
إنه تلك الأكاذيب التى تم صبها
فى آذاننا كقرع الطبول طوال جيل...
إنه العميل الأمنى الذى يجرى
فى سُعار مصحوب بنزوع إلى القتل
ينفِّذ أوامر كارثية فاجعة
يصدرها قساة القلوب
لقاء وجبةٍ رديئةٍ قذرةٍ
كل يوم...
إن المجلة المليكة
قد كتبت فى كتابها
عن تلك العقوبات
التى تعرف أنها دون وجه حق...
إن التداعى والعجز الأخلاقى
وكذا الحمق والنقص العقلى
تمنح كلها للدكتاتورية
شرعيتها الزائفة والمنحولة...
إن الجبن والخوف يتقنع بالطاعة
يكمن ويتربص ويندس
فى أرواحنا التى تم تسويدها....
إنه الخوف يرطب سراويلنا
حتى أننا لانجرؤ أن نغسلها من بولنا...
إنه ذاك....
إنه ذاك....
إنه ذاك.....
إنه ذاك ياأصدقائى..
الذى يحوِّل عالمنا الحر
إلى سجن مفزع ورهيب...

●

أغنية السجن

بق الفراش، والبراغيث، والحشرات
عواء مخبول للظنون
هاهو الليل الحالك
يندس بفجاجة وقسوة
يحطم الكابوس الذى أحلم به
والآن.... هاأنذا يقظ تمامًا
تستعيدنى ذكريات هذا المكان الموحش
الذى يشاركنى فيه
نزلاء غير مألوفين....

علي جعفر العلاق



قصائد

١ ـ نار الرعاة:

أوقدوا النارَ

يا رعاةُ، سريرُ الليلِ ثلجٌ

ووحشةٌ، لا مرايا

العشبِ تحمى نعاسنا

لا اليمامُ

ورقُ النومِ

لم يعد مثلما كانَ

وديعاً، هل القصائدُ

رملٌ؟ هل دمُ الوردِ

قشرةً؟

أم رخامُ؟

تلك نارُ الرعاةِ

ايَّ نبيذٍ مزجَ العشبَ

بالاسى؟ ايَّ ريحٍ

حملت خوفهم إليَّ؟ جسورُ

الروحِ تذوي كوردةٍ

تتلوى:

لا المصابيحُ،

لا الندى،

لا الكلامُ..

٢ ـ هل اساء لك الشجر؟

انت اوغلتَ في الشرورْ

ام توغلتَ في الرمادْ؟

قلتَ للرعبِ:

لا تذرْ

عشبةً، واقمع المطرْ

والعصافير، والعبادْ

هل اساءَ لك الشجرْ؟

هل اساءت لكَ

البلادْ؟

٣ ـ المغنّي

اين المغنّي؟

ذا دمٌ نائحٌ في وترِ العودِ،

وايامنا:

حجارةٌ موحشةٌ

تحترقْ

اين مغنينا؟ نداءاتنا

داميةٌ، والريحُ قد شرّدتْ

عشبَ الاغاني:

ليس من زهرةٍ،

لا ظلّ، في الروحِ، لطيرِ الأفقْ

.....

......

اين انتهينا يا غبارَ الطرقْ؟

حياة جاسم محمد

مغامرة



ما تزال تحيا لذة اكتشافاتها الأولى فى مستقر هجرتها الجديد. قدمت إلى تونس فى أواخر ديسمبر، ذروة الشتاء. شتاء تونس عنيف متقلب الأطوار. قليلاً ما يلاطف ويعتدل. كثيراً ما يشتد ويقسو. تعوى رياحه الباردة فى الليالى الطويلة عواءً موحشاً، يختلط بعواء الكلاب السائبة الباحثة عن مأوىً فى ليل مكفهر قاس. يخترق سمعها وروحها ذلك العواء وهى فى نومها القلق المتقطع فى شقتها المرتفعة بالطابق الثامن. ينهمر المطر الغزير ساعات بل أياماً فى بعض الأحيان. ما أسرع ما تتشكل فى الشوارع برك وبحيرات من مختلف الحجوم والأشكال والألوان، يخوض فيها المارة دون اكتراث. تطفح وجوههم ببهجة الحياة. يسمونه الغيث النافع. على مشارف القرن الحادى والعشرين مازال الغيث النافع يتحكم فى المقدرات الزراعية. تتناوب التقلبات الطقسية فى سرعة يذهل المرء عن الاستعداد البدنى والنفسى لمواجهتها. الزمن كفيل بكل شىء. تتعلم كيف تتحملها أولاً، ثم كيف تأنس إليها، وتستلطفها أخيراً. كذلك تألف تقلبات الطقس لدى التونسيين أنفسهم. يرى أحدهم اليوم شمساً مشرقة دافئة، وغداً سحابة داكنة منذرة. لا يمكن التكهن مسبقاً بهذا أو ذاك.

حلت بتونس فى شتاء أبيض لن تبهت ألوانه فى ذاكرتها مهما تقادم عليها العهد. بعد أيام قليلة من مجيئها ينهمر وابل من الرقائق الثلجية. يظل ينهمر قرابة يومين. تمنح الرقائق الشوارع، والمنطقة المعشوشبة حول عمارتها، وأسقف المنازل،

---

* دكتوراه من جامعة إنديانا، ـ الولايات المتحدة ـ أستاذ نقد الفن والترجمة من الإنكليزية إلى العربية فى المعهد العالى للصحافة، الرباط.
المنشورات ـ سيزيف يتمرد (شعر).
وحدة القصيدة فى الشعر العربى حتى نهاية العصر العباسى. ـ الدراما التجريبية فى مصر (١٩٦٠ ـ ١٩٧٠) والتأثير الغربى عليها.
التليفزيون والنقد المبنى على القارئ (ترجمة). ـ نظريات السرد الحديثة (ترجمة). يظهر قريباً. ـ أكثر من عشرين بحثاً وترجمة منشورة فى مجلات عربية مختلفة.

بياضاً دافئاً بهيجاً. تنبعث فى نفسها حياة جديدة. يوقد بياض الثلج حريقاً فى شرايينها. تكاد تتثلج بعد سنتين عجفاوين فى بوران. مدينة (ب) فى الولايات المتحدة. هناك رأت الثلج اول مرة. عشقته منذ رأته. عشقته فى كل أطواره. حين يلين ويلطف. حين يشتد ويعنف. تسير فى غابة الجامعة. تسير كاشفة راسها لرقائق الثلج المنهمرة. يبتل شعرها وجهها وملابسها، هى سعيدة بذلك. تنبض دفئاً وحياة. هل تنسى كيف خدعها وأوقع بها ذات مرة؟ لم تكن قد اكتشفت بعد حيله ومخادعاته. يجعله البرد طبقة ملساء لا تكاد ترى على الأرض. تخطو خطواتها الاولى فى الساحة التى تحتضن نافورة الجامعة. تجد نفسها مستلقية على ظهرها. تنهض متثاقلة. تتحسس جسدها وراسها. دوار خفيف. تتمالك نفسها، تواصل سيرها. لا ينتزع ذلك الحدث عشق الثلج من نفسها. تلال من ثلج فى مرج فسيح يطوق مجمعهم السكنى الجامعى. تخوض سعيدة فى تلال الثلج وهى تعود من الجامعة إلى شقتها. يرتدى صغيراها قفازات واقية، وأغطية رأس سميكة. فى المروج الفسيحة يصنعان، مع الأطفال الآخرين، رجل الثلج. يتقاذفون كرات الثلج. يحولون قطعة (كارتون) إلى زلاقة بدائية تنحدر بهم سريعاً من أعلى المرج إلى قاعه. يعودان إلى الشقة، تشتعل خدودهما بحمرة الحياة المتدفقة. عشقت الثلج حتى فى عاصفته الهوجاء ذات عام. يحيط مجمعهم السكنى بجدارٍ من الجليد الصلب القاسى. يمكثون ثلاثة أيام فى شقتهم. لا يغادرونها. يرتجفون برداً. يطعمون بقايا ما أعدوه لأيام اعتيادية لا لعاصفة هوجاء كهذه. عشقته فى عنفه ذاك. كيف تنسى ذلك فى يوم ما؟ قيل لها فى تونس إن العاصمة لم تشهد شتاء أبيض منذ ما يقارب الخمسين عاماً ويؤلف خيالها الجامح بين حاضرها وماضيها القريب.

بها توق إلى اكتشاف الموطن الجديد. ما أسرع ما تجد نفسها فى شارع بورقيبة، شريان العاصمة. يدعوه التونسيون شانزيليه تونس. الشانزيلزيه الآخر أوسع وأفخم. هى تجد فى هذا الشانزيليزيه حياة أدفأ وبهجة أقرب إلى نفسها. شانزيليزيه تونس شارع قصير متوسط الاتساع. تلتقى إحدى نهايتيه بشارع محمد الخامس الأحدث عهداً. عند تلك النهاية ينتصب تمثال بورقيبة فارساً. يذكرها ذلك التمثال، كلما رأته، بتمثال أحد الملوك فى عاصمة بوران. فى لحظات أصبح ذلك التمثال هشيماً متناثراً. كان ذلك يوم أولى الثورات فى مسلسل دموى. يقال، والعهدة على القائل، إنه جرى البحث عن تصميم ذلك التمثال فوجد فى إيطاليا. أعيد صبه. سينتصب حيث كان التمثال القديم تماماً. يغير ولايتغير. السؤال الحائر: لماذا كان ذاك؟ لماذا يكون هذا؟ قد يكون فى ذلك استطراد. لا يمكن للسرد أن يحد من تدفق الذكريات. عند النهاية الأخرى من الشارع باب (بْحَر). باب أثرى. وراءه السوق الشعبى الطويل المتشعب يؤدى إلى القصبة، المدينة القديمة. وما بين نهايتى الشارع المتقاربتين عالم كبير يمور بحياة لا تهدأ ولا تتوقف. وسط الشارع ممر واسع ترتفع على جانبيه أشجار باسقة تتعانق غصونها وفروعها فى الأعلى. تكون سقفاً من الخضرة يقى السائرين وهج الشمس ومطر الشتاء. كم يطيب لها السير فى ذلك الممر مساء قبل حلول الظلام. تنهل زقزقة آلاف العصافير على الشجر. تطيل الوقوف عند أحد أكشاك الصحف. تعاود ذلك حتى الفها والفته. تتصفح المجلات وتنتقى منها ما يلائم اهتماماتها. تعاود الوقوف عند تمثال ابن خلدون. تحاول النفوذ إلى فكر عالم الاجتماع الأول. يُستورد اليوم علم الاجتماع من الغرب. تكيف

مجتمعاتنا لتوافق النظريات المستوردة. هل الحضارة فعلاً دورات؟ أثمة أمل فى دورة مقبلة؟ الحاضر البائس لا ينبئ بذلك.

تفتنها المقاهى المتناثرة على رصيفى الشارع فى الهواء الطلق. جزء من الإرث الفرنسى المتبقى. يلقى ذلك ظله على الأسماء المفرنسة لبعض تلك المقاهى. مريديان افريقيا. تونس انترناشيونال. كافيه دوبارى. لا تتوفر مقاهى الفضاء المفتوح فى عاصمة بوران. مرد ذلك إلى أسباب يطول شرحها وتعدادها. يمكن اختصارها فى أنها لا توافق واقع الحال هناك. نادراً ما صادفتها مقاهى الفضاء المفتوح فى الولايات المتحدة. القليل منها هناك محاولات لإحياء الإرث الأوربى القديم فى تلك القارة التى تغير نفسها كل عام، بل كل يوم. يمنحها الجلوس فى مقاهى الفضاء المفتوح لذة كبرى. نشوة الانطلاق من المحدود إلى اللا محدود. امضت شطراً لايستهان به من حياتها فى بقعة صغيرة من الأرض لاتتجاوز، احياناً، الأمتار القليلة. تكره الجدران وتهتم بالفضاء اللامحدود. هل هى رومانتيكية فى واقع لم يعد يعترف بالرومانتيكية؟ لا تدرى. لكنها تدرى أنها ستظل تكره الجدران وتخشاها خشيتها الموت أو أكثر. تهوى الجلوس فى مقاهى الفضاء المفتوح. تجد نفسها وسط الناس، قريبة منهم. يمنحها ذلك شعوراً بالغبطة والأمان. هى فى الوقت نفسه بعيدة عن الناس. ما أبعد المسافة بينها وبين الجالس إلى جوارها. يمنحها ذلك، ايضاً، شعوراً بالغبطة والأمان. ترغب فى القرب. حين تجلس فى المقاهى تتوازن الرغبة والخشية على نحوٍ مريح، يهدئها ويلبى احتياجاتها.

يفتنها مقهى تونس انترناشيونال على الرغم من أنه مغلق. لا يفتنها من المقهى جناحه الأكبر، حيث تتلاطم أمواج البشر داخلة خارجة. يكاد يلتصق الجالس بجاره. دخان اللفائف يهوم فوق رؤوس الجالسين. يمنح الدخان المقهى شتاءً مضبباً فى فصول السنة اجمعها. ترتفع هناك الأصوات لينة ضاحكة، محتدة ساخطة. لا يكاد الجالس يتبين كلام جليسه. يفتنها من المقهى جناحه الأصغر ذو الجدران الزجاجية والسقف الزجاجى. ليست الجدران الزجاجية بجدران. هى تطلق الجالس بينها إلى الفضاء المفتوح. يفتنها ذلك التناقض، أن تكون داخل الجدران وخارجها فى الحين نفسه. تتوق إلى الجلوس فى ذلك الجناح المزجج. قيل لها إن تونس إنترناشيونال ملتقى مثقفى تونس.لا تسعى إلى المثقفين. تقصد المكان نفسه. فى هذا الزمان الكدر كل عربى مثقف كل مثقف شاعر عظيم أو روائى كبير.

صباح يوم شتائى مشمس. هى فى إحدى جولاتها بشارع بورقيبة. تستبد بها رغبة جامحة فى الجلوس بالجناح المزجج. تتجه إلى المكان. تجد نفسها قرب المدخل. تتردد فى الدخول. تواصل جولتها. هى وحدها. خروجها وحيدة فى مثل هذه الجولات أمر مألوف فى حياتها. الجلوس فى المقاهى أمر مألوف ايضاً بعد زواجها. تستحضر الآن مندهشة ان جلوسها فى المقاهى كان دوماً صحبة زوجها أو أحد ابنيها على الأقل. اتسعت حياتها بعد زواجها. امتدت افاقها. زادت تجاربها فى الحياة. لم تشهدها تلك الآفاق منفردة. فى أسفارها الكثيرة كانت صحبة زوجها دوماً. لم تخض قط، وحدها، غمار تجربة ما. خلعت العباءة بعد زواجها. تغير ملبسها. تغيرت شخصيتها. جالست الكثيرين والكثيرات صحبة زوجها. لم تخض قط وحدها، غمار تجربة ما. تكتشف الآن أنها انتقلت من حماية والدها إلى حماية زوجها. تختلف الحمايتان

اختلاف الليل عن النهار. حماية والدها جبارة قاسية. لم تخض قط غمار تجربة ما، لا بمفردها ولا مع زميلة لها ولا حتى مع عائلتها. ماتزال تذكر تقريع والدها الغاضب. يصطحبها شقيقها الأكبر لمشاهدة فيلم. أول دار عرض افتتحت فى مدينتها الصغيرة ببوران. افتتاح تلك الدار حدث فتن الكثيرين والكثيرات. حصاة صغيرة تلقى فى ماء راكد يحذر والدها الغاضب شقيقها من معاودة ما حصل. لا يجرؤ شقيقها على المعاودة. فى عطلة المدارس الصيفية تمضى ثلاثة شهور طويلة فى البيت. لا تزور ولا تزار. لاجليس غير الكتاب. لا صلة بالعالم الخارجى غير رسائل من صديقات وزميلات. لا تحظى بهذه الصلة إلا حين تقصد عاصمة بوران من أجل الدراسة. وحدتها ووحشتها فى ساحة المدرسة الفسيحة هناك. تخرج زميلاتها بعد ظهر الخميس للنزهة والتبضع. تظل هى وحدها فى المدرسة. معها جليسها الدائم. كتابها. شرط والدها على المدرسة فى ورقة كتبها ووقعها، ألا تسمح لها بالخروج إلا صحبة شقيقها أو والدها. عليها أن تعد الدقائق والساعات انتظاراً لعودة من خرج. يمضها ذلك التمايز المفروض عليها. لا تعرف سبباً معقولاً يبرز ذلك. يتأجج فى نفسها سخط وتحد لا يجرؤان على التحول إلى فعل. كل من حولها، وكل ما حولها يفرض عليها طاعة عمياء لامتسائلة. تشهد السنون انتقالها إلى كلية بنات هى دون كليات أخرى.

تُخير بين كلية البنات والانقطاع عن الدراسة. تختار أهون الشرين وتنضم إلى كلية البنات. مع تقدمها فى السن وزيادة سخطها يتسع عالمها الخارجى قليلاً قليلاً. تنتزع لنفسها بعض الحريات الصغيرة. يشجعها على ذلك شقيقها الوحيد. تبيح لنفسها أكثر ما يبيح لها. لايذهب بكم الظن بعيداً. الحريات التى تبيحها لنفسها حقوق طبيعية تتمتع بها زميلاتها منذ زمن طويل. لكنها من عالم آخر مختلف. تخلع النقاب الأسود الكثيف. يفرض عليها النقاب فى بداية سنتها الرابعة عشرة. يحول ذلك النقاب عالم صباها المشرق البهيج إلى ظلمة حالكة مطبقة. لا تفلح سنوات طويلة تقضت، بعد خلعه، فى تخفيف سواد غلف دخيلتها وهى فى تلك السن الفتية. ماتزال تلك الحقبة من الزمن تلقى ظلالها السود على الموجودات من حولها، وإن كانت لا تقوى على طمس معالمها المشرقة وألوانها البهيجة التى اكتشفتها بعد ليل طويل. تختزل الحريات الصغيرة التى تحظى بها فى عاصمة بوران حين تعود إلى بلدتها فى زيارة للأسرة. لاتجرؤ على دخول البلدة أو منزل الأسرة دون الغطاء الأسود الكثيف على وجهها. تكره تلك البلدة الصغيرة دونما مبرر غير كونها موطن شقائها. تختار بعد تخرجها أن تعمل فى بلدة أصغر وأبعد. لا تريد العودة إلى موطن شقائها. تعرف الذهاب إلى دور السينما فى عاصمة بوران. تنفتح أمامها آفاق رحبة من الفن الرفيع. أفلام ذاك الزمان تتعامل مع الأعماق الإنسانية. أفلام اليوم تتعامل مع الربح والخسارة. ترتاد المكتبات. تطلع على المثير وتختار القليل. بذلك تسمح ميزانية محدودة تخضع لإرادة الآخرين. تنفتح أمامها آفاق من الفكر الإنسانى الخصب، تضفى سعادة على حياتها. سعادتها الأكبر فى حرية التنقل والاختيار. تصحبها، فى كل تلك الجولات، زميلة أو أكثر من زميلاتها. لا تدرى أكان ذلك طلباً لبهجة الصحبة أم خوفاً من اقتحام العالم الخارجى منفردة دون حماية بعد أن خضعت للحماية دهراً طويلاً. تلطمها صورة من ماضيها القريب. تبتسم متوجعة تنشئ وليدها بطريقة مخالفة تماماً، أو على الأقل هذا ما تعتقده. حرية واسعة. احترام متبادل. مناقشة الند للند. القرارات بالتداول والاقتناع. المكاشفة بكل ما يقع. الاستماع إلى الآراء بكل اهتمام. الاستعانة بالمفيد منها. أحاديث

المائدة. ألوان الأحاديث المطروقة. حب لامتناه يجعل منهما كل شيء فى حياتها. تظن أنها بذلك تنحو منحىً مخالفاً. تأتيها من الماضى القريب كلمات ابنها الأكبر. إنها تفرض عليه حماية مفرطة. تراها أخفقت؟ أم هى دورة الحياة الدائمة وقانونها الأبدى ألا يرضى الأبناء عن الآباء؟

يجرفها سيل ذكرياتها المتدفق إلى نهاية شارع بورقيبة ويعيدها قرب الجناح المزجج من المقهى. هى أكثر تصميماً على دخوله والجلوس فيه. تسير متمهلة حول الجناح. تطوف بجهاته الأربع. تطيل النظر إلى الجالسين والجالسات علها تعثر على فتاة تجلس هناك منفردة. تبحث عن مشجع يسهل عليها الدخول والجلوس منفردة. لفتت نظرها منذ جاءت المستقر الجديد جرأة الفتاة التونسية فى المظهر والحركة والتعبير. أبهجهامنظر فتاة وقفت عند صباغ الأحذية. وضعت إحدى قدميها على القاعدة الحديدية ليصبغ حذاءها. لم يلفت ذلك نظر أحد من المارين أو المارات. فكرت فيما يثيره هذا المنظر لو انه كان فى بوران. تنبعث فى ذاكرتها صورة من صور السنتين العجفاوين فى بوران بعد عودتها الأخيرة إليها. غادر ابناها الوطن صغيرين وعادا صبيين. يصحب الوالدان الصبيين فى جولات فى الوطن. وطن الحضارات العريقة. لعل الحضارات العريقة تعيد إلى الصبيين الشعور بالانتماء بعد غربة طويلة.حضارات تستطيع الصمود أمام التفوق الأميركى ومطاولته. أنى لها أن تنسى. يتحلق الشباب حول سائحة يابانية وقفت عند تمثال أثرى ليلتقط لها زميلها صورة. لتبحث عن تونسية تجلس فى الجناح المزجج بمفردها. هى حتماً واجدة. يلازمها سوء الحظ. هنا فتاتان، وهناك زوج وزوجته وطفلاهما. هذه مجموعة من الفتيات، وتلك حلقة من الفتيان والفتيات. لا فتاة بمفردها لتستمد من وجودها قوة تعينها على دخول المكان والاقدام على تلك المغامرة. فى بوران لا تجلس فتاة فى مقهى بمفردها. تذهب الظنون مذاهب شتى. لابد أن الفتاة تبحث عمن يصطحبها هنا أو هناك. جلوس صديقتين فى مقهىً أمر ترفضه التقاليد فى بوران. لابد أن تقصد الصديقتان جناحاً مخصصاً للعائلات. ينبغى أن تكون الفتاة صحبة زوج أو قريب لتستطيع الجلوس حيث يجلس الرجال.

لم يسبق لها أن جلست فى مقهى بمفردها. فى الولايات المتحدة. فى كافيتيريا مكتبة الجامعة يجلس الطلاب والطالبات مع كوب قهوة أو وجبة طعام. يتخففون من عناء العمل المتواصل فى المكتبة. كثيراً ما تهبط الكافيتيريا وحدها، حين يكون زوجها فى مكان آخر. نادراً ما جالست طالباً أو طلاباً. حين فعلت ذلك اختارت جليسها من زملائها الأجانب. لا تجرؤ على مجالسة زميل عربى. حتى فى كافيتيريا المكتبة، حيث يكثر الطلاب والطالبات فى حمى الجامعة. تخشى الرجل العربى. لاتثق به. تتحاشاه. بينهما جدران عالية من الإرث الاجتماعى. لا يرى العربى فيمن تجالسه غيرالأنثى. جسد لا غير. لا فكر ولا شعور. كيف تأمن الجلوس مع رجل عربى والشيطان حاضر؟ تتجنب الجلوس منفردة مع طالب عربى. يتقدم بها العمر. تزداد سخطاً وتحدياً مع مرور الأيام. تريد اليوم أن تحقق مالم تحققه من قبل أن تجلس منفردة فى الجناح المزجج. تريد أن تجالس، منفردة، رجلاً تعرفه. تفرض عليه احترامها زميلة وصديقة. ما بالها تتردد؟ ما بالها تبحث عن فتاةٍ منفردة فى المكان، لتحتمى بوجودها؟ تلعن ذلك الجبن فى نفسها. لكنها لا تقوى على الدخول. تعاود سيرها نحو النهاية الأخرى لشارع بورقيبة. تعبر الشارع إلى الرصيف المقابل. تمشى هناك، لئلا يظن أن بها مساً من جنون وهى ترى ذاهبة آيبة، مرة بعد أخرى.

تعد نفسها للمغامرة الجديدة. ذكريات المغامرة الكبرى فى حياتها. صممت، رغم كل الحدود والمعوقات، على أن تواصل تحديها حتى النفس الأخير من أجل قضية حياتها الكبرى. أن لا تتزوج إلا بعد حب ومعرفةٍ حرة واعية. تذهب إلى بلدة (م) الصغيرة النائية على كرهٍ وألم. لا تعرف أن ذهابها ذاك سيكون بداية تلك المغامرة الكبرى. تحكى لها زميلة، فى مدرسة تلك البلدة، أخباراً عن زملائها فى الكلية زمن الدراسة. تسمع نتفاً من أخباره. شاعر فى ماضيه قصتا حبٍ غير موفقتين. تقرأ قصائده فى مجموعة شعرية لشعراء من بلدة فى أقصى جنوب بوران. تتأجج أحلامها الرومانتيكية. يلح عليها هاجس غريب لا تقوى على رده. أن تكتب إليه. تطيع الهاجس. تبدأ مكاتبة رجل غريب. تتحدى كثيراً من التقاليد والأعراف. لا تكترث لما قد يظن بها من تكاتبه، وهو رجل من بوران المحافظة. لا تكترث لما قد ينجم عن المغامرة من عواقب وخيمة. تعلم علم اليقين ما يحدث إذا انكشف أمر هذه المغامرة لوالدها. تطيع الهاجس. تكتب إليه رسالة تنقد قصائده فى المجموعة، وتناقش بعض القضايا الأدبية خلال ذلك. تتعاقب الرسائل بينهما. لاتدرى لماذا تكتب. تعرف حقيقة واحدة، لابد أن تكتب. لتصارح نفسها بتحرك تصاحبه أوتار فى نفسها الفتية المتعطشة. يلفها أسىً متطلع. ترغب فى أن يعرف فيها امرأة من نوع آخر. إنسانة مكتملة. لا ينبض الجسد منها إلا حين يهتز القلب ويستثار الفكر. تتعاقب الرسائل بينهما. تتعثر العلاقة. ينقطع عن المكاتبة. تغضب يائسة مجروحة. يغادر بوران لمواصلة دراسته العليا. تنتقل بعد زمن إلى عاصمة بوران تعلمها الأيام كيف تتناسى. أول علاقة برجل، وكانت سيئة المآل. لاتقوى على أن تفرغ نفسها، كلياً، منه. يظل يستأثر بزاوية من نفسها. يأبى أن يتخلى عنها. تأبى هى أن تخليها منه. تمضى أيام وشهور وأعوام. حياة جديدة فى العاصمة. تنتزع حريات صغيرة أخرى من والدها. ماتزال تلف جسدها الشاب بالعباءة التقليدية. ذات يوم، وفى غفلةٍ من الزمان، تهبط عليها رسالة. رسالة منه، لا من غيره. رسالة قصيرة تصل ما انقطع. تضطرب الأشياء. تتخلخل موازين الأمور. يختل توازنها الذى خلقته بشق النفس. تدخل دوامة جديدة. مشاعر كثيرة تصارع بعضها. الغضب والألم والنشوة. تعتقد أنها لن ترد. يصارع عقلها قلبها. ينتصر قلبها بعد زمن يسير. إنه انتصار قل أن يحظى به قلبها أمام سلطان العقل الذى تمجده. ما أعنف صراع القلب والعقل فى حياتها. تعاود الكتابة. تتعاقب الرسائل بينهما. يلتقيان فى عاصمة بوران. بداية صيف لم يقس بعد قسوته المعروفة. تصمم على أن تلقاه فى كامل شموخها واستقلالها، دونما قيد يكبلها. لا تتردد فى أن تلعب اللعبة. تخرج من البيت مثقلة بعباءتها. تلقاه دونما عباءة. يراها على حقيقتها كما تراه على حقيقته. تهيب واضطراب. تلك مغامرة حياتها الكبرى. تنجح أم تفشل؟ الخوف من أن تنكشف مغامرتها لأسرتها، ولوالدها بالذات، أمر لا يخطر لها ببال. تذيب نشوة التطلع إلى اللقاء المخاوف. يلتقيان. يراها على حقيقتها. يكتشف تميزها واختلافها. يكتشف ذلك سريعاً. تتعاقب الرسائل بينهما، مبطنة ثم مصرحة كاشفة. تحمله عاصفة من عواصف بوران إلى العاصمة. تتعاقب اللقاءات بينهما. تخرج من البيت مثقلة بعباءتها. تلقاه حرة طليقة دونما قيد يكبلها. تلقاه فى أماكن عامة. ذلك ما تسمح به قيمها الخاصة. قيم تقدسها ولا تحيد عنها. كل لقاءٍ هو عصارة الأزمان وخلاصة الأمكنة. الشعر رفيقهما الحاضر أبداً. تضربها العاصفة البورانية. تترنح. تتماسك. شرخ فى العلاقة يرأبه الحب سريعاً. تتعاقب اللقاءات بينهما. عاصفة أخرى عنيفة من عواصف بوران. تقتلعه من مكانه. أيام الرعب والألم. لقاؤهما فى ساحة العاصمة

الكبرى، فى حماية دبابات العهد الجديد. يلتقيان لقاءهما الدائم. يجمعهما طريق واحد، يكتشفان مجاهله فى رحلة الحياة. مغامرتها الكبرى.

يأخذها، وهى تستحضر ذكريات مغامرتها، هلع يشل اطرافها. لو انكشفت مغامرتها لوالدها! قد يكون القتل الحقيقى، لا المجازى، ما ينتظرها. لم يأخذها هلع وهى تنتظر لقاءً وتسترجع ذكريات لقاء. يثار صمتها القديم لنفسه. تكتسحها ثورة عارمة تجرف المخاوف وتهزأ بالعقبات. حياة جديدة غنية. يغنيها أكثر ولدان. تتشبث بالأسرة الصغيرة. يتسلط عليها هوس، تدعوه الآن هوس الأسرة. هى مع الأسرة فى كل لحظة من لحظاتها. لا تسعد بالخروج منفردة. يصحبها دوماً زوجها وولداها. تكاد تهجر صديقاتها وزميلاتها. لاتبقى منهن إلا قلة قليلة. تسعد وهى مع زوجها وطفليها. تفتقد تلك السعادة مع الآخرين. يسعد زوجها بهذا التعلق. حماية جديدة، ترتضيها وتحبها. تسعى إليها. تستحضر حقيقة تدهشها. لم يكن لها جواز سفر مستقل. هى ملحقة بجواز زوجها. قبل زمنٍ قصير ظفرت بجواز سفرها المستقل. يدهشها أن الأمر ضايق زوجها قليلاً. لا تريد أن تظلمه. هو يحترمها. تتمتع بحريات وحقوق لا تتوفر إلا لقلة من النساء فى بوران. تستطيع الظفر بما تريد بالمحاورة والمناقشة. يعترف دوماً بأنها تجيد الحوار والنقاش. اعتراف هو بين المديح والذم. لم تصارح نفسها بأنها ماتزال مسكونة بإرث الماضى. استكانة للحماية. خضوع للسيطرة. خوف من الاستقلالية ومواجهة المخاطر وتحدى المجهول. تندهش من إقدامها على تلك التجربة الكبرى. تجربة حبها وزواجها. ماتزال تتردد قبل الإقدام على اى أمر. ما تزال تحسب ألف حساب قبل أن تخطو أية خطوة. ما تزال تتشبث برفقة تحميها من مخاطر تخشى أن تكون تترصدها. لم لا تصارح نفسها. لو شاءت لكانت أكثر استقلالاً. لو شاءت لكان فى مقدورها أن تدخل الجناح المزجج، وتجلس فيه، دونما حاجة إلى هذا الجهد الذى استهلك روحها قبل بدنها منذ ما يقرب من الساعة. لو شاءت لفعلت ذلك دونما حاجة إلى أن تخوض صراعاً عنيفاً مريراً كهذا الصراع الذى تعانيه.

تسير وتسير. تحملها قدماها، اكثر من مرة، إلى الجناح المزجج. إرث الماضى أقوى منها. لا تجرؤ على الدخول. تستسلم متعبة منهكة. تستوقف سيارة أجرة. تعود إلى شقتها. تأنس إلى حماية أخرى توفرها لها الشقة الخالية. حماية يوفرها الجو العائلى. الشقة مفتوحة الشبابيك والشرفات. تطل على دنيا واسعة. ترقب الدنيا من بعيد، محمية بالجو العائلى. تعد ما يتيسر من طعامٍ لغدائهما القريب. يوشك زوجها على العودة. يتحدثان وهما يتناولان وجبة الغداء. يتبادلان أخبار النهار، كما هو شأنهما دوماً. يحدثها عن كثير من العمل لا فائدة فيه، لكنه ينجزه مضطراً، وعن قليل من العمل يؤديه وهو يستشعر جدواه وضرورته. تحدثه عن جولتها فى شارع بورقيبة. عما اشترته من مجلات وكتب. عن تعبها من التجوال، وحاجتها إلى أن تستريح مع كوبٍ من الشاى او القهوة. تحدثه عن الجناح المزجج الذى استهواها. تحدّثه عن رغبتها القوية فى الجلوس فى ذلك الجناح، طلباً للراحة واستئناساً بالمنظر الجميل. تضيف بعد تردد قليل (تخجل من مواجهته بجبنها وقصورها):

- لم أجد من تجلس هناك بمفردها. ترددت فى الدخول. لم أرغب فى أن أكون الوحيدة المنفردة فى مثل ذلك المكان.

ينظر إليها مندهشاً. وبابتسامة تتردد بين الحيرة والاستنكار:

ـ أهذه أنت حقاً؟ أين تحديك وتمردك؟ ألا ترين الفتاة التونسية في كل مكانٍ بمفردها؟ ألا تلاحظين كيف تقتحم المجالات دون تردد؟ لسنا في بوران.

تستمع إلى الموعظة الصغيرة بأسى. يؤلمها أن تسمع منه ما ينبغي أن تقوله هي لنفسها. يؤلمها أن يمنحها إذناً. هذا الإذن يجرح استقلالها. تحول الحديث إلى شؤون أخرى.

تتعجل حلول اليوم التالي. تنطلق إلى شارع بورقيبة. تترجل من السيارة أمام فندق تونس إنترناشيونال. تسير دونما تردد، ولكن بخطى كئيبة، صوب الجناح المزجج تختار ركناً تستشرف منه الشارع. تجلس بمفردها. تطلب كوباً من (الكافيه أوليه) وقطعة (كرواسانت). تجلس مع كتاب تصطحبه دوماً. لا تأنس بجلستها تلك. تفقد المغامرة الصغيرة بهجتها. تحمل في دخيلتها حماية زوجها. الإذن الذى جرأها على الجلوس بمفردها في المقهى. يؤلمها أكثر أن تعرف كم هى مسكونة بإرث الماضى الثقيل.

استدراك. لا تسرفوا في القسوة عليها والاستخفاف بها. بين اليوم الذى وقعت فيه الأحداث واللحظة التى تسرد فيها تلك المغامرة، تغيرت هى كثيراً. غدت أجرأ وأقدر على مواجهة المجهول وتجربة الجديد. ذهبت إلى موران بمفردها. ولا تجرؤ إلا قلة من النساء على الذهاب إلى موران وحيدات. عملت هناك عامين كاملين. طارت إلى الولايات المتحدة بمفردها مرات. ذهبت إلى أوروبا بمفردها. طارت مع ابنها الأصغر. أسلمته مرغمة كارهة إلى مدرسة داخلية في بلدة صغيرة بولاية (ت) الشاسعة. أقامت أسبوعاً كاملاً في (موتيل) قريب من مدرسة ابنها. موتيل على حاشية (الهايواى). قبل أن تنام، تأتيها أصوات عالية مجلجلة. سائقو الشاحنات يأكلون ويشربون ويسمرون. يذهلها البون الشاسع بين الماضى والحاضر. على الرغم من ذلك كله، ماتزال حتى اللحظة مسكونة ببعضٍ من إرث الماضى الثقيل. لا يكفى ما تبقى من حياتها لمحو ذلك الإرث.

الرباط ١٩٩٢

قراءة تناصية فى ديوان «يسقط الصمت كمدية»

عبد الناصر حسن

بادئ ذى بدء، ينبغى أن يكون لدينا اقتناع بأن العمل الفنى هو بنية لغوية خاصة، تعكس رؤية المبدع للعالم، إنه رسالة مفتوحة يلتقى فيها الذاتى بالموضوعى، والفيزيقى بالميتافيزيقى، تلتقى فيها عناصر غير نصية Extrà Textual بأخرى ضمن نصية Intrà Textual طبقًا لمصطلح لوتمان(١)

هذه الرسالة محملة على لغة ترتبط بالفن بقدر ارتباطها بلغة الاتصال الاجتماعى، وإذا كان ذلك صحيحًا فإنه يستوجب أن نفهم العمل الفنى وأن نمنحه معناه ضمن سياقاته وأطره المنهجية. لذلك يرى **لوتمان** أن ليس للعمل الإبداعى أى معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل عن علاقاته غير النصية(٢).

ومن زاوية أخرى نلاحظ أن «فهمنا واستيعابنا للنص الذى نواجهه يتوقف فى كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النص الذى ازاحه او الذى حل محله. ليس فقط لأن جدلية النص (الحال) والنص (المزاح) جزء لا يتجزأ من تكوين النص نفسه، ولكن أيضًا لأن هذه الفاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلّق أجنة النص الأولى»(٣) تاركة ترسباتها فى أعماق النص الأدبى سواء أوعى النص ذلك أم لا. وليس ذلك بعيدًا عما طرحه جاك ديريدا فيما أطلق عليه فكرة الترسيب Sedimenation حيث كتب يقول إن «النص دائمًا يحتوى على عصور عدة ولابد لأية قراءة أن تؤمن بهذه الحقيقة وتجعلها قاعدة انطلاق لها»(٤).

وأيًا ما كان الأمر فإن كثيرًا من النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد «أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدًا لإنتاج سابق فى حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره»(٥).

وبعيدًا عن الخوض فى التعريفات الكثيرة المتعارضة التى نشأت حول مصطلح التناص(٦) ، فإنه يمكننا أن ندرك النجاح النسبى الذى حققته الدراسات النقدية التى تعتمد التناص مدخلًا إجرائيًا جيدًا للتعامل مع انفتاحية النص على العالم وتراثه الرحب؛ إذ يظل النص بناء ممكن التأويل فى ظل قراءات متعددة متباينة النظرة والاتجاه. كما أن التناص يسمح بإعادة إلقاء الضوء على بعض الأشكال غير المعتنى بها فى الممارسات الأدبية مثل الانتحال والباروديا (الأدب الساخر) والهجاء، كذلك بعض التقنيات التشكيلية والسينمائية مثل الكولاج والمونتاج(٧). وباختصار فإن التناص يعد مفتاحًا جيدًا لقراءة النص وفهمه وتحليله وإعادة تركيبه بغية الكشف عن كيفية إنتاج الخطاب الأدبى.

أيًا ما كان الأمر فإننا إذا أمعنا النظر فى ديوان (يسقط الصمت كمدية) للشاعر **عبد العظيم ناجى** فإن أول ما يلفت نظرنا أن التناص بمختلف آلياته ماثل أو لنقل حاضر حضورًا متنوعًا مما يجعله أحد العناصر المهيمنة على بنية الخطاب الشعرى.

ويعمل التناص فى هذه البنية عبر علاقات الحضور والغياب التى تتبادلها العناصر ضمن النصية والعناصر غير النصية من خلال ثلاثة مستويات عامة هى: تناص التآلف وتناص التخالف وتناص التضاد، وقد تأتى هذه الآليات مجتمعة فى نص واحد تتحرك من التناص التآلفى عبر تناص التخالف لتصل إلى مستوى التناص بالتضاد. وكل ذلك يتم عبر آليات فرعية مثل الاستدعاء بالدور أو بالاسم أو بالقول أو بالقناع. وقد يأتى التناص فى صورة مفردة أو فى محور من محاور القصيدة أو إطارًا عامًا حاضرًا ممتدًا من أول القصيدة إلى نهايتها بأشكال مختلفة.

وحسب مفهوم «التعالى النصى» طبقًا **لجيرار جينت**(٨) فإن نص **ناجى** يتضمن علاقات من التداخل تقرن النص بأنماط مختلفة من الخطاب ينتمى النص إليها فى كليتها، وفى هذا الإطار بوسعنا أن نلاحظ أنماطًا متنوعة من الخطاب مثل الخطاب التاريخى بعموميته والخطاب التراثى الخاص والعام والخطاب الأسطورى، كما يمكن أن نجد أصداء لنصوص من أجناس أدبية مختلفة، لكن جامع النص هنا يحتل المرتبة الفوقية حيث تتصارع الخطابات القديمة مع الخطاب الحديث. وفى ضوء هذا الفهم بوسعنا أن نقترب بعض الشىء من النص.

المداخلات النصّية:

يعمل التناص عبر علاقات الحضور والغياب التى تتبادلها العناصر ضمن النصية والعناصر غير النصية فى قصائد **عبد العظيم ناجى** بشكل واضح. ففى قصيدة (على دائرة الصفر المطلق) نلاحظ فى المحور الأول المعنون: (الشمس من داخل الثقوب) أن الشاعر يوفق بين نوعين مختلفين من الخطاب، الأول: الخطاب الشعرى الماثل أمامنا، والآخر: هو الخطاب التاريخى بأبعاده الرمزية:

من معابد (أبيدوس) يخرج مفتشًا عن

الموجة التى تشحب المارا(٩).

فعبر آلية الاستدعاء بالاسم (معابد أبيدوس) تتبدى أمامنا بنيتان تتحركان فى خط من التوازى؛ بنية النص

الحاضر والأخرى بنية مرجعية النص التاريخية. وبوسعنا أن نستشعر نوعًا من التماهى والتوحد بين الأنا/ الشاعر وبين هذا الخارج من معابد أبيدوس. فإذا عرفنا أن معابد (أبيدوس) هى معابد الإله (أوزوريس) إله الخصب والحياة، فإن استدعاء أبيدوس فى النص يمنحنا معنى دخول الأنا/ الشاعر فى حالة توحد أو تلبس بهذا الرمز. وإذا كانت القصيدة - على ما نتبين - هى ثورة على الصمت أو السكونية القاتلة التى تكتنف الواقع فى رؤية الشاعر، فإن عودته مفتشًا عن الموجة التى تحطم سكونية الماء أو الحياة واستقرارها توازى عودة (أوزوريس) لإعادة الحركة للحياة من بعد الجدب، ويرجح - فى نظرنا - كون القصيدة تجسيدًا لثورة الأنا على السكون والركود والصمت مؤشرات دلالية تغطى قدرًا كبيرًا من المساحة النصية:

- *للصمت رائحة الروث*[10].

- *أصداء اليدين مشدودة إلى مشاجب الإصغاء*[11].

- *الشمس تتمسك بحقها فى التلعثم*[12].

- *لماذا تظل سمكة السيف تضرب بقرنيها مثانة البحر؟*[13].

- *لماذا يظل النيل رشيقًا كحيوان الباندا؟*[14].

إن هذه الخطوط الدلالية تفضى إلى إمكانية التأويل بأن للنص توجهًا ثوريًا ضديًا مع السكون والركود. كما أن بنية التساؤل عبر (لماذا) مضافًا إليها الفعل (تظل) مكررين تطرح نوعًا من الإحساس بالملل والسأم من سكونية الواقع، كما أن فى التساؤل قدرًا من الرفض الظاهر والسخرية المريرة التى تمنحنا إياها صورة التشبيه عبر الكاف فى وصف رشاقة النيل بحيوان الباندا غير الرشيق. ويمتد التناص عبر آلية الاستدعاء بأسماء المكان فى محاولة لتأكيد وتعميق الرسالة:

من معابد (أبيدوس) إلى (مدينة هابو).

أصداء اليدين مشدودة إلى مشاجب الإصغاء[15]

ومن خلال (من) الابتدائية و (إلى) الانتهائية ينقلنا الشاعر عبر مسافات مكانية وزمانية فى آن. وبالمثل إذا كانت معابد (أبيدوس) قد فجرت وعينا بأوزوريس، فإن مدينة (هابو) هى المدينة التى تحوى معابد رمسيس. وبقدر ما بين أوزوريس ورمسيس من مسافات تظل أصداء اليدين (على مستوى سلبى) مشدودة إلى مشاجب الإصغاء.

ونلاحظ هنا شيئًا من التوافق والانسجام بين المرجعية التاريخية وبين الأنا/ الشاعر فى تواز يجعل شخصية البطل متماهية بين الأنا وأوزوريس ورمسيس فى بنية تعكس جدلية الصراع المستمر بين الوعى القائم (السكونية) برمزياتها المتعددة وبين الوعى بالممكن وهو الثورية والتجاوز وما تطرحانه من أمل فى قتل هذا الركود. ويمكننا أن نتمثل تناص التآلف فى هذا التوازى القائم؛ حيث يستدعى (أوزوريس) ليعيد الخصب بعد الجدب ورمسيس الثالث ليعيد الانتصار بعد الهزائم والأنا/ الشاعر لا يملك إلا الثورة على السكونية والصمت فى أمل لتعود الحركة والحياة. ولا يفوتنا أن نسجل عمل الشاعر المتمثل فى المزج بين التاريخى والواقعى ليخلق هذه الصورة التناصية؛ فهو لا يقدم محاكاة حرفية للوقائع القديمة وإنما انتخب من الأحداث ما ارتآه دالاً ومتناسبًا مع خصوصية بنية القصيدة؛ لذلك لا يخدعنا مصطلح التآلف، إذ ليس معناه أبدًا

التطابق التام، فلابد من قدر انزياحى يجعل التجربة تنتقل من النموذج السياقى التاريخى إلى النموذج الاستبدالى الشعرى.

وإذا كانت بنية التناص تتداخل مستوياتها أحيانًا لتنتقل من بنية تناص تآلفى إلى تناص التضاد عبر مرحلة وسطية تمثل التناص بالتخالف فى شعر ناجى، فإن بوسعنا أن نتخذ من تحليل قصيدة (القيد) نموذجًا كليًا لهذه التداخلات التناصية المتراسلة عبر أطراف بنية نصية واحدة ومن خلال آليات استدعائية مختلفة:

لأن العرار بنجد هو التاج

والهدهد النبوى، نسوق الرواحل

نجد قميص من الأبنوس

سيفه من الزعتر المر

مال الغبيط بنا كى نميل معًا.

هذه صورة بالبروفيل للموت فى الصحراء.

ندخل فى رقصة (الفالس).

أو فى جلوس التشهد

شيخوخة الصحراء رغيف من الجص.

وقت بغير ذراعين.

ياحادى العير أين الطريق الى (رامتان).

وسجادة هجرت أخمصيها التراتيل؟[16]

يمكننا بمعاودة قراءة النص السابق أن نلاحظ ما يلى:

(١) حقل من المفردات التراثية والدينية:

العرار - نجد - الهدهد النبوى - الزعتر - جلوس التشهد - سجادة - تراتيل - الصحراء - الجص - رامتان.

(٢) يلاحظ أن آلية الاستدعاء المسيطرة هنا هى الاستدعاء القولى أو التخمين، فقراءة: «لأن العرار بنجد هو التاج» تمنحنا على الفور العودة بالذاكرة إلى قول الشاعر:

تمتع من شميم عرار نجد

فما بعد العشية من عرار

وقراءتنا: «مال الغبيط بنا كى نميل معًا» يعود بنا على الفور إلى امرىء القيس فى معلقته:

تقول، وقد مال الغبيط بنا معًا

عقرت بعيرى ياامرأ القيس فانزل

كما أن (حادى العير) صيغة قولية متكررة فى الشعر القديم بكثرة.

وتبدو بنية القصيدة من خلال آلية الاستدعاء بالقول، ومن خلال المفردات التراثية، بنية تناصية فى مجال تآلفى - وإن فى ظاهر الأمر. فالشاعر عبر بعض الصور يشكك فى هذا التآلف حين يقول (هذه صورة بالبروفيل للموت فى الصحراء)، وحين يقول (شيخوخة الصحراء رغيف من الجص، وقت بغير ذراعين).

وإذا كان السؤال «ياحادى العير أين الطريق إلى (رامتان)» يبدو أنه ينطوى على قدر من البراءة الظاهرية، فإن بنية التناص تتحرك من هذا التآلف إلى بنية مخالفة عبر تطوير السؤال السابق:

لا أين ياحادى العير بل كيف[17].

لقد أصبح (حادى العير) هذا الرمز متعدد التأويل موضع انتقاد وتحولت الدلالة من التساؤل عن المكان إلى التساؤل عن الكيفية. المكان المنوط بالسؤال الأول هو (رامتان) مثنى رامة وهو موضع بالبادية. ويبدو أن الطريق إلى رامتان هو الطريق إلى ذلك الماضى السحيق واللجوء إليه والاحتماء به على طريقة النعام.

كيف إذن تكتسب العير واجهتها هنا، كيف يكون العود إلى الوراء، كيف ندخل إلى رقصة (الفالس) البطيئة الهادئة، كيف ونحن ممتلئون بالرغبة فى التجاوز، أن نعود فنبدأ من جديد:

ياعرارا بنجد وفى دمنا سفن وبجاديف.

كنا نقول: سيخترع الليل أشخاصه.

فنعود إلى رقصة (الفالس)[18].

وحين نعود إلى هذه الرقصة فى هذا الزمان، فإن كلا منا يتقوقع داخل ذاته ثم يلوذ بإلهه، ويحرص الشاعر على تجسيد اللحظة الحاضرة فيغرينا أن نقول بشىء من التجاوز أنه قدم لنا بلغة السينما ما يسمى (بالزوم إن/ Zoom In) حيث تقترب مصورة الشاعر من أنماط الشخصيات ليجسد طبيعتها إزاء الواقع، ولقد ظاهر من تثبيت الصورة دون اهتزاز وتشويش تكرار البنية النحوية: مبتدأ + خبر (جملة فعلية) (فعل وفاعل)+ مفعول:

فالبعض يحمل ضحكته،

ثم يجعلها حائطًا يتسلقه ثم يقفز فى البحر.

والبعض يجعلها هدوة أو لجامًا لهذا الحصان.

الذى سوف يحرس تلك النواويس.

والبعض يحفر قبرًا لضحكته قائلا:

إنها سوف تبعث.

يختبئ البعض فى سحب الخمر.

أو ربما يتسلل يفتح باب الحرملك.

حيث الثمار التى اغتسلت فى رحيق البلاتين.

أو حيث زهر الأناناس يسقط من شجر الرغبة.

البعض فى كبرياء رصاصية اللون،

لا يتبوأ مقعده فى الفراغ الذى يتفكك[19].

ولنلاحظ معاودة الشاعر لاستخدام آلية التناص بالقول أو التضمين والتى يجيد الشاعر تحويرها، فالسطر الشعرى الأخير يتماس تناصيًا مع قول الرسول: من كذب على متعمدًا فليتبوأ مقعده من النار.

ودلالة الحديث أن المنافقين والكاذبين يتبوءون مقاعد أعدت لهم فى النار.

ودلالة البنية الشعرية أن أصحاب الكبرياء رصاصية اللون، أى المنافقين والكاذبين، لا يتبوءون مقاعد حتى فى الفراغ.

فالبنيتان متوازيتان فى الجزء الأول ثم يحدث نوع من الانزياح الشعرى عبر محور الاستبدال يجعل النصين متقاطعين عند هذه النقطة بحيث يختلف الشعرى عن التراثى.

وتمتد بنية التناص من الاستدعاء بالقول - كما رأينا - إلى آلية الاستدعاء بذكر العلم أو اللقب أو باسم المكان:

(سوق عكاظ) تبيع لنا مومياء (البسوس).

وحين ننام نراها وقد خرجت من أظافرنا.

ناقة ذات رأس من الصرفان،

وجسم مضاء بجغرافيا الموت[٢٠].

وهنا يقوم السياق بدوره الفعال فى صياغة ملامح النص وفى تحديد علاقته بالعالم، إنه سياق يبلور أمامنا النص والمجتمع والتاريخ فى آن. والشاعر يضع (سوق عكاظ) و (البسوس) بين أقواس لأنه انتزعهما من سياقهما التاريخى ليضعهما فى سياقه الشعرى الخاص الذى يكسبهما دلالات جديدة. (إذ إن جدلية التاريخ تتمثل فى كونه ليس وصفًا لحقيقة زمنية من وجهة نظر معاصريها بل إنها تكتسب دلالتها من وجهة النظر المعاصرة النسبية لذلك فليست هناك صورة ثابتة).

إن صورة (سوق عكاظ) التى تعكس فى وعينا الحاضر رمزًا لثقافة تراثية بشكل أو بآخر تتحول من سياقها التاريخى إلى رمز شعرى هنا ينفتح على دلالات عصرية قد تكون مختلفة كل الاختلاف. وعلى الرغم من قناعتى الكاملة أن ليس من الشعر أبدًا إظهار بطاقات الهوية إلا أن إحساسًا عامًا أو هوية كلية لابد أن تصل إلينا بشكل أو بآخر، لذلك يبدو لى أن (سوق عكاظ) فى هذا السياق - حين النظر إليه نظرة كلية - رمز للعروبة فى معناها العام، رمز للتوجهات العربية الحاضرة والتى ربما لا يجنى من ورائها ثمرة سوى ناقة (البسوس)، وتغدو (البسوس) فى السياق نفسه رمزًا يحتوى شبح الحرب والموت، فهذه الناقة المشئومة التى كانت تملكها **البسوس** خالة **جساس بن مرة** والتى أشعلت الحرب بين ربيعة وبكر وجعلت جساسًا يقتل **المهلهل بن ربيعة** تجسد هنا دواعى الثكل والموت وعلى مستوى تناصى أعمق فهى تذكرنا بناقة **صالح** التى كانت نذير موت للقوم. لذلك فهى عند الشاعر ذات رأس من الصرفان (الموت) وجسم مضاء بجغرافيا الموت.

وإذا عدنا من السياق التاريخى إلى السياق الشعرى نلاحظ إسناد الفعل تبيع إلى (سوق عكاظ) إذن فسوق عكاظ/ العروبة تبيع لنا مومياء البسوس/ الموت ويتبدى لنا واضحًا ما حاول الشاعر أن يجسده عبر هذه الصورة. وعن طريق جمع الشاعر بين التاريخى والواقعى وعن طريق العودة للاستدعاء بالعلم يجسد الشاعر لا معقولية الواقع الغارق فى الحرب والدمار:

(كوبرنيك) يدخل حرب الخليج فتسقط

من يده الشمس[٢١].

إذا كان (**كوبرنيك**) يجسد فكرة التحول المطلق أو قلب الأمور رأسًا على عقب حين يعيد تصحيح الأوضاع عندما كانت كل التصورات الفيزيائية ترى أن الأرض مركز للكون فيأتى هو بفكرة الشمس المركزية وأن الأرض مجرد كوكب يدور حولها، إذا كان ذلك صحيحًا فإن هذا القانون الطبيعى الذى يعد أحد المقولات الأساسية فى حياتنا يتهاوى وذلك حين تسقط الشمس من بين يدى (**كوبرنيك**) وحين ندخل فى صراع لم يكن فى الحسبان أبدًا بأن يحارب العربى العربى فتفقد الأشياء تمايزها ومنطقها وتنتهى كل المقولات التى كان الإيمان بها نوعًا من البداهة فى أزمنة سابقة. وتبدو نبرة التشاؤم واليأس هى المنطق الوحيد المهيمن على الحياة فقد تحول الليل إلى صورة مضاعفة وها هو الصبح قد

أخذ فى الرحيل، ويعكس الشعرى ذلك عبر بنية التساؤل الحزين:

هل يصبح الليل ليلين؟

هل يجمع الصبح كل صناديقه وحوائجه المنزلية؟

هذا جدار البداهة. فلنتخذ تحته مقعدًا.

فجميع المقاعد تحتلها مومياء (البسوس)[22].

فقط مومياء (البسوس) تظل هى شبح الخراب والموت الذى يبسط نفوذه على المنطقة محتلا كل مساحات الضوء وانبعاث الأمل.

وتتواصل امتدادات التناص عبر مساحة النص عن طريق آلية الاستدعاء بالاسم (ليلى). وليلى فى هذه المرة هى الرمز المركب الذى راح يستوعب أبعادًا دلالية متنوعة عبر رصيده التراثى الطويل:

- صوت (الليلى) وضوء ينشفه كفيه فى ورق الفجر[23].

- صوت (الليلى) زمن تنبت فيه زهرة الحوزان[24].

- (الليلى) ذلك الوعد الذى أنجزه البحر فأعطى طائر الماء مفاتيح البديهيات[25].

(الليلى) أول التاريخ كانت بلدًا ريفية يسكنها

شهر (برمهات) وكانت شارعًا أندلسيًا

وحصى معشوشبا فى جبة (النيل)[26].

- و (الليلى) آخر الدهر كليشيه على إحدى المسلات

وبئر لا تلبى طلب الغفران[27].

وإذا كانت (ليلى) فى زمنها زمن خصب ونماء تنبت فيه الزهور الطيبة مثل الحوزان، وإذا كانت ليلى رمزًا للطراوة والطزاجة الريفية فى زمن إنضاج الثمار فى شهر برمهات الذى يحمل هذه الفكرة فى الوعى الجمعى الشعبى، وإذا كانت (ليلى) فى ذلك الزمان شارعًا أندلسيًا فى أول التاريخ، فإنها فى آخر التاريخ حضارة الكليشيه لم يتبق منها سوى صورة زخرفية لماضيها، فبعد أن كانت معيناً لا ينضب أصبحت بئرًا فارغة من كل معنى.

لا يفوتنا ما أجراه الشاعر من تحوير استبدالى؛ حيث قال ليلى فى أول التاريخ ثم قال ليلى فى نهاية الدهر، فقد استبدل كلمة الدهر بكلمة التاريخ حيث ترتبط كلمة الدهر فى الثقافة العربية بمعانى الفقد والثكل والموت، وفى ذلك مؤازرة لما طرحته بنية السياق على الصعيد الدلالى. واستكمالاً لصورة هذه الحضارة التى مضت أيامها المجيدة يجسد الشاعر أحاسيس الحزن والأسى بافتقاد عناصر القوة فى اللحظات التاريخية النادرة. وذلك عبر تقنية الاستدعاء بالاسم ثم الاستدعاء بالقول القرآنى المشهور حيث يأتى ذكر معارك انتصاراتها متتابعًا «صفين - الزاب - أواريس» ولكن للأسف تأتى هذه المعارك فى صورة نقوش أو زخارف جدارية تتزين بها هذه الحضارة الغائبة فى واقعنا المعاصر:

حول غصون المرايا نقوش جدارية.

خاتم من خزائن (صفين) فى علبة من

صهيل الخيول التى أحصنت فرجها.

نسخة من حفائر معركة (الزاب)،

رأس تدحرجه الريح.

....

وتلك هي الشمس التي تحمل ختم (أواريس)[٢٨].

وإذا كان المجال التناصى هو بالضرورة مجال حوارى فإن كل حوار ينطوى على قدر من الصراع وربما ذلك لأن «النص ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة فى مجاله التناصى وتدميرها فى الوقت نفسه، فالنص الشعرى ينتج فى حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى ونفيها فى آن» [٢٩].

إذا عدنا إلى بنية التناص الحوارى فى نص **عبد العظيم ناجى** نلاحظ أن طرفى الحوار هما: الأنا الشاعر وحادى العير، والحوارية تبدأ بصيغة تناصية تآلفية وتنتهى بصيغة التناص بالتضاد. وكما رأينا سابقًا فإن هذه البنية التناصية تبدأ بمجرد سؤال عادى عن الموضع (رامتان). [ياحادى العير أين الطريق إلى (رامتان)] هذا السؤال يستحضر به الشاعر الماضى ماثلا حيًا أمامه، وذلك باستخدام أداة النداء (يا) التى تمنح الحادى صفة الحضور، ويبدو السؤال حتى الآن واقعًا فى إطار بنية تآلفية لا تلبث أن تتحول إلى نوع من التناص المخالف عن طريق تعديل فى أداة الاستفهام بالسؤال السابق نفسه (لا أين يا حادى العير بل كيف؟) وتبرز الأنا هنا مخالفة للنص القديم فى هذا الموقع عن طريق استبدال كيف بأين، ثم تتعمق هوة الخلاف الحوارى شيئًا فشيئًا، حتى يبدو فى المرة الأخيرة ضربًا من التضاد حيث لا يكون الاعتراض فى هذه المرة على المكان أو الكيف وإنما يطرح الرفض عبر (لماذا) فتتحول بنية التناص المتآلفة فى البداية إلى بنيتين مختلفتين بل متضادتين، لماذا المضى إلى (رامتان)، ويتصاعد الصراع المتوتر عبر بنية الحوارية لينتهى باعتراض الأنا طريق حادى العير:

إنك متهم بولائك لليل يا حادى العير

والليل متهم بالولاء لهذا البعير الذى

يتمرغ فى نرجسيته.

والبعير يذكرنا ـ وهو يجتر تاريخ أرجلنا

بخطانا القديمة[٣٠].

وإذا كان مفتتح القصيدة: (لأن العرار بنجد هو التاج) فإن بنية الحوارية بقدر ما بدأت تآلفية انتهت متضادة تضادًا صريحًا ومنافيًا لأوليتها. ومن خلال هذه الجدلية بين الإثبات والنفى تتحدد طبيعة المجال التناصى وتتضح حدوده من ناحية، وتتبلور معه حركة الافتراضات التى يتخلق عنها معنى النص والوعى به ومن ثم تتعدد تفسيراته من ناحية أخرى، حيث تتبدى لنا تأويلات عديدة لكل مفردة داخل سياقها فى الحوارية حيث تبدو (رامتان) (الطريق) (حادى العير)[٣١] لها أبعادها الدلالية واستراتيجياتها التأويلية التى ينطوى عليها النص والتى تتوقف كما رأينا على حيوية المجال الحوارى.

فماذا أراد النص أن يطرح فى ضوء معرفتنا بأن التناص بنية محكومة بالتطور التاريخى سواء أكان ذلك فى مواقف المتناصين من المبدعين أم فى مواقف الدارسين لهذا الإبداع؟

إذا كان القدماء وكذلك القدماء من المعاصرين على مختلف أجناسهم وأمكنتهم وأزمنتهم يغلّبون الدعوة إلى اتباع السلف وسنته الفنية والفكرية، ويعدون الخروج على هذه السنية الفقهية ضربًا من الابتداع والضلال، وإذا كانت هذه «السنية الثقافية اتخذها بعض الباحثين من المستشرقين سندًا ليسموا الثقافة العربية بالسكونية والجمود وعدم التطور والثقافة الغربية بالحيوية وبغير ذلك من الأوصاف الإيجابية[٣٢]، فإن الإبداعات الحداثية - وهذا الديوان واحد منها- جاءت لترد الأمر إلى نصابه وتنظر إلى آثار القدماء فى سياقها التاريخى والاجتماعى بوصفها حلقة فى سلسلة من التطور ينبغى تجاوزها والبناء عليها بتدمير غير الصالح منها، وغير القابل للتطور استشرافًا لمستقبل أفضل وأملًا فى غد نتخلص فيه من كل أنواع القيود.

ثمة ملاحظة أخيرة يجدر تأملها، إذا تصورنا مع **هارولد بلوم** أن «علاقة النص بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية وأن هناك فى عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعًا علاقة أوديبية أساسية بنص رئيسى هو بمثابة الأب بالنسبة له»[٣٣]. فهل ثمة نص رئيسى يقبع خلف نصوص **عبد العظيم ناجى**؟.

إن الإجابة على مثل هذا التساؤل ليست بالعمل السهل. لكننا نستطيع على الأقل أن نرد نصوص **ناجى** إلى ثلاثة أنواع من النصوص تصدر عنها كتاباته على الترتيب:

الأول: الخطاب الدينى: متمثّلا فى مفردات وتراكيب متنوعة مثل: عزرائيل - جبريل - تكبيرة الإحرام - العذراء - الحجر الأسود - التى أحصنت فرجها - بل نحن متجهون إلى لجة من قوارير - جعلت أحصف - صنع على عينى - أصحاب الأيكة - تنفس العطر، ثم امرأة الرب - يعمد شسع نعله - لك المجد - وفى الأرض المسرات صوت الرب - معمد - قربان - الثالوث - الصليب النواقيس، أبراج الكنائس - التراتيل، صلاة الشكر - الغفران - السعف الملون - العذراء - قديسة.

الثانى: الخطاب التاريخى، متمثّلا فى مفردات وتراكيب مثل: أبيدوس - هابو - حصن بابليون - صفين - الزاب - أواريس.

الثالث: الخطاب التراثى العام، متمثلا فى ذكر أعلام هذا التراث العالمى الضخم: ميدوزا - زرادشت - جارسيا لوركا - كوبرنيك - ديلاكروا - كونفشيوس - بودلير - أوديب.

المراجع

(١) د. أحمد المدينى، فى أصول الخطاب النقدى الجديد، دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية» بغداد ط ٢ ١٩٨٩ ص ١٠٨.

(٢) السابق ص ١٠٨.

- Jury Lotman, The structure of the Artistic Text, Trans, Ronald vroon (Ann Arbor, michigan slavic contribution 1977. pp.3.1.

(٣) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبى - مقال بمجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الرابع ربيع ١٩٨٤. ص ١١.

(٤)- Jacques Derriida, of Grammatology, Trans Gayatri spi-

(١) د. أحمد المدينى، فى أصول الخطاب النقدى الجديد، دار الشئون الثقافية العامة «آفاق عربية» بغداد ط ٢ ١٩٨٩ ص ١٠٨.

(٢) السابق ص ١٠٨.

- Jury Lotman, The structure of the Artistic Text, Trans, Ronald vroon (Ann Arbor, michigan slavic contribution 1977. pp.3.1.

(٣) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبى - مقال بمجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد الرابع ربيع ١٩٨٤. ص ١١.

(٤) - Jacques Derriida, of Grammatology, Trans Gayatri spivak, Balltimore, Johns Hopkinns, univ press 1976.

(٥) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى «استراتيجية التناص» دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ط ١ ١٩٨٥. ص ١٢٤، ١٢٥.

(٦) د. أحمد المدينى، فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ص ١٠٢ وما بعدها.

(٧) السابق، ص ١٠٩.

(٨) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط ٢ ١٩٨٥. ص ٩.

(٩) ديوان «يسقط الصمت كمدية» للشاعر عبد العظيم ناجى، كتاب الأربعائيون الإسكندرية، الطبعة الأولى ١٩٩٢، ص ٥.

(١٠) الديوان، ص ٥.

(١١) الديوان، ص ٦.

(١٢) الديوان، ص ٦.

(١٣) الديوان، ص ٦.

(١٤) الديوان، ص ٧.

(١٥) الديوان، ص ٦.

(١٦) الديوان، ص ٤١.

(١٧) الديوان، ص ٤٢.

(١٨) الديوان، ص ٤٢.

(٢٠) الديوان، ص ٤٤، ٤٥.

(٢١) الديوان، ص ٤٦.

(٢٢) الديوان، ص ٤٦.

(٢٣) الديوان، ص ٤٧.

(٢٤) الديوان، ص ٤٨.

(٢٥) الديوان، ص ٤٨.

(٢٦) الديوان، ص ٤٩.

(٢٧). الديوان، ص ٤٩.

(٢٨) الديوان، ص ٥٢.

٢٩) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبى، مقال بمجلة البلاغة المقارنة ألف، ص ٢٥.

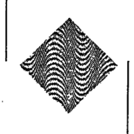
(٣٠) الديوان، ص ٥.

(٣١) الديوان، ص ٥٢، ٥٣.

(٣٢) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ص ١٣٤.

(٣٣) صبرى حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبى، ص ٢٦.

وليد منير



ثلاث قصص

١ - لقاءٌ عابر:

عندما جَلَسَ

انحرفت عينه نحوها

فرآها تحدق فيه

تُرى هِيَ؟

هل كبرت هكذا؟

عَصَرَ الذكرياتِ كثوبٍ

فسالت بقايا السنين

تقدَّمَ

فاتسعت كالنهار ابتسامتها

قال: ريم؟

فقالت: ثلاثون عاما وأنت كما أنتَ

قال: تغيرّتِ

رفرف في روحها طائران حزينانِ

حاول أن يتراجعَ

قال: ولكنك الآن أجملُ

جاءت فتاةُ المكانِ

وحيّتْهُما

- برتقالٌ

- وشايٌ بدون حليب

وسارا إلى غابةٍ في الصبا

قفزا بين أغصانها

وأعادا إلى ماء غدرانها صوته

وروائحه

وسجاياه

لم يشعرا بخطى الوقتِ

راقهما أن يطيرا قليلا

وأن يضحكا

دون أن يفتحا للعتابِ

أو الوعدِ بابا

وحين مضت

ومضى

ظل طيفٌ غريبٌ يطارد أفكارها

ظل طيفٌ غريبٌ يطارد أفكاره

٢ ـ رجل فى المطر

كان الوقتُ مساءً

وانعطف الباصُ إلى ناحيةِ الشاطئ

كان المطرُ الشتوىُّ عنيفا

والشجر المتناثر يشبه ـ تحت الضوء ـ نساءً

يخرجن من الحمّامِ عرايا الأعضاءِ

ونشواناتِ الروحِ

الميدان الخالى

كان جميلا

يلمع كالفضةِ فى العين

ولم يك فيه سوى رجل منطفئٍ

يرفع ياقةَ معطفِه

ويغيب على دَرَجٍ حجرىً

فكَّرتُ لماذا يشعل سيجارته تحت الماءِ

ويكسو وحدته

برفيف الصمتِ

شعرتُ ببعض الحسدِ العابرِ ثم دسستُ

يدى فى جيبى

وتناولتُ لفافة تبغٍ كى اشعلها.

٣- تقاطعات :

لم تكن تعرف بالتحديد

ماذا شدها فى هذه الألوانِ والأنغامِ

قالت: لوحةٌ مدهشةٌ

لكنه قال: أنا أكره أن تختصرالفرشاة معنى

الكون فى خطين

قالت: إنه يبتكر الكونَ

فلم يفهمْ

... ...

أحست عندما قبلها فى مدخل الفندق

أن الحبٌ شئٌ صار مكرورا

- متى؟

قالت: غدا

فى الغدِ لم تأتِ

ولم يحمل له الهاتف إلا جرس الصمت

... ...

مساءً

مرٌ بالفندق

لم يسأل إذا كانت هنا أم لا

ولم يشعر بأدنى رغبة فى اللوم

لم يترك سوى تلك القصاصه:

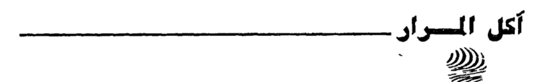
هذه الفرشاة

قد مزقت الكونَ

ولم تبتكر الكون.



جمال زكى مقار



أكل المرار

رأيتنى داخلا خارجا فى آن، يرف فوق مفرقى طائر من نور فرحان ومصنوع من مخمل الجنون وبقايا الحكمة اللذين سكنانى منذ أيام المفارقات الحادة، اندهشت أنا المصنوع من أشياء كثيرة، ولكن فيم الدهشة، فأنا لم أدرك أبدا ماهية اللحظة إلا فى اللحظة التى تليها، أى مهرج عجوز أنا، بعد أن رأيت دمى المسفوح ينساب على بلاط البهو، همست وأنا أتلمس الخنجر المدسوس بين ضلوعى، إذن قد قُتلت، بعدها التف من حولى جمع غفير أثار لغطا، تصايحوا:

- يامعلم.

لم أعبأ بأحد وتواصلت مع النغم الداخلى العابث، أنشبت مخلبى فى عمود من أعمدة البهو الفسيح، كان الألم الذى يعتصرنى يتلوى داخلى ويعزف لحنه القاتل، رأيت خط الدم يتبع خطواتى المتهالكة ويرسم ظلى على الحجارة البيضاء الشفيفة، عند الدرج المفضى إلى هيكله وقدس أقداسه انكفأت وفمى يغوص فى نسيج كثيف، سمعت هاتفا يدعونى:

- تعال ياحبيبى وولدى.

من تداخل الأصوات حولى أدركت أنها اللحظة الأخيرة، أخذت أصعد السلم اللانهائى الذى بدا أمامى ممتدا إلى حيث لا ينتهى البصر، وحين انتهيت عند آخر الدرجات شهقت من عمق الهاوية، رأيت كم كانت الأشياء ضئيلة وتافهة همست لنفسى:

- لقد كانوا على حق إذن.

وسمعت صوتا لم أعرف مصدره:

ـ أحمق.

بعدها جاءت حمامات حزينة هدلت واحدة فسجعت الأخريات، وحين لفها ضوء القمر رأيتها تطير بعيدا، تحترق وهى تخترق أكداس الظلمة المتراكمة منذ الأزل، ثم جاء نورسان أبيضان يضربان إلى رماد، صرخا صرخات حادة، أخذ كل واحد منهما ساعدا بمنقاره. تركت أمرى لهما وهما يسبحان بى حتى انتهينا أمام سديم معتم، تركانى، لم يكن بى ألم أو فرح ولا غضب ولا حزن ولا شىء غير يقين الانعتاق وخدر ألم بأوصالى.

أمام مصراعين من النحاس، طول الواحد منهما مائة ذراع وعرضه خمسون بهما مسامير غليظة، مكتوب بحروف من نار عليهما (بوابة الزمن المستباح)، وقفت أتأمل الكلمات قبل أن ينفتحا وهما يصران صريرا رهيبا، تطاير الصمت من هول أصدائه، كنت أمام المستحيل والمسرح يضاء تدريجيا حتى انجابت الظلمة، رأيت أعدادا غفيرة يشوبها الحزن ويكسوها الصدأ الذى تعلقت به قطرات من ندى صباح قديم، وقفت أرقبها وهى تنفض عن ريشها الماء، ومن بعيد جاء آخرون يجرجرون خطواتهم وعلى وجوههم مسحة يأس عميق وبأيديهم مقشات من سبط البلح، وفى إيقاع متباطئ وحركات محسوبة كانوا يكنسون الأبهاء الباردة المرصوفة بحجر من يشب وعقيق.

عندما اقتربوا منى لفتنى برودة وأمسكت بى قشعريرة انقلبت إلى رجفة هزتنى، رميت السلام عليهم فلم يجب أحد، نظروا إلى واجمين بعيون منومة مأمورة، ما لم أتوقعه تلك الهمهمة التى سرت بينهم، تهامسوا فارتدت إلى كلمات مدغومة، تبينت منها واحدة:

ـ العروس.

تلفت حولى يمينا ويسارا، ومن بعيد سمعت هزجا ودق دفوف وصليل صنوج ورأيت جموعا تهرول خلف ناقة عليها هودج مصنوع من نسيج موشى بخيوط من ذهب، ومن حول الناقة كوكبة من عماليق أشداء بأجساد قدت من حجارة خضراء، أمسكوا فى سواعدهم التى تشبه جذوع السنديان أسواطاً لها ألسنة ثلاثة، هشوا بها الجمع المتحلق.

أناخوا الناقة، وحل صمت ليس كمثله صمت، حين انشق الحجاب عنها، غمر المكان ضوء أغشى العيون حتى غطى الوقوف وجوههم بظهور الأكف وهم يتراجعون، وكلما تقدمت تقهقروا، كانت فى أبهى حلة وبلا حلة، مرشوشة بالنور، ومعقود فوق رأسها إكليل من الألماس، نظرتها ساخرة جائرة، تشملها ضحكات مخفية، ترددت أصداؤها فى الأنحاء فارتعدت أوتار قلبى، وهمست:

ـ أمقدر لى أن أكون الوحيد الذى يرى ما يرى؟

لكننى ما تبينت مشهدها إلا عندما صارت بجانبى غير آبهة بى، كانت عارية غير من زبرجدة تنام فى دوامة سرتها، غدائرها الحالكة جداول ترف فوقها طيور بيضاء ظمآنة، جبينها محروس بحية الحكمة، وأنفها طاغوت الكبرياء، وفمها عذب كالعذاب الذى اشتعلت به عروقى، وعيناها بحيرتان داكنتان غامضتان، سقطت على ركبتى عند قدميها صارخا:

ـ ارفعي هذا السحر عني.

أشاحت بوجهها، فرفعت رأسي إلى مثلث عورتها المزدان بأشواك وكريات ملتفة، داخلتني فرحة مباغتة ونشوة شهوانية أججت النار في دمائي الباردة، قلت لنفسي:

ـ ها أنا أملك اللحظات التي لا يملكها أحد غيري، لحظات التحول بين الطبائع المختلفة وكأن اللحظة أبد.

رنت إلي بعينين وسيعتين بهما فرحة طفلة جذلة، قالت:

ـ أنت غريب عجيب، لك سحنة أرضية وشعر أشعث أغبر وأنف وقح وعينا فاجر سوقي وفم مزموم على ضيق محتبس في صدرك، خير لك أن تعود من حيث أتيت.

تجاوزتني، وبعد خطوتين كانت تعدو بقدميها الشمعيتين الحافيتين نحو قوس قزح حتى صارت عند انتصافه ملفوفة بأطيافه شاخصة نحو الجذوة المضطرمة كأنها ستظل تعدو إلى الأبد.

كان البهو مزدانا باثني عشر قمرا تتوسطها شمس، وجذوة النار تفح سعيرا محموما، ترتفع منها ألسنة لهب أخضر، كان أبي واقفا، عند موطئ وقدميه رقدت أربع حيات تشع نورا وثنيا، لف المكان حضوره وتضوعت في الأركان رائحة بخور المعابد، لكنه كان يذوب في ضيائه وهو يرفع عقيرته بالغناء، أشار بإصبعه فخر الجمع ساجدا وانبعثت من مكان خفي موسيقى خفية، تمدد بجسده الخرافي واتحد بنفسه ورمى رأسه للخلف، ثم اعتدل وأخذ يقذف من حوله بحصيات مستديرة وهو يجلجل بالضحك.

نهض من جلسته، رأيت وجهه مربدا تأخذه غضبة عاتية والأشياء تفر من أمامه، اندفع يهرول ويركل الأشياء بقدمه المفرطحة المشعرة وهو يدك الهياكل، وسمعت صوتا كالهزيم تشققت من خلخلته الجدران، تداعت وهوت فارتفعت سحابة من غبار كثيف عندما انقشعت خرجت من تحت الأنقاض والأحجار المتناثرة عقارب سوداء، لوت حمتها منذرة فتاكة وسرعان ما انقلب الأمر الى مقتلة عظيمة ولدغت كل واحدة قرينتها، حتى لم يبق منها واحدة على قيد الحياة، بينما هو واقف يداعب لحيته المصفرة المسترسلة في هدوء والريح تعبث بعباءته الفضفاضة.

كنت أعدو تاركا خلفي الخراب الذي ألم بالمكان، توقفت عندما بلغ بي التعب مبلغه أتأمل الأمر وجسدي كله يرتعد، رأيت جثث العقارب تنتفض وتخرج من حال إلى حال حتى صارت جمعا كالحجيج، من خلفها جلادون يطرقعون بالسياط وهم يسوقون الجمع أمامهم بالوعيد، فترنم الموتى مرتلين.

لما اقترب الجمع مني رأيت الوجوه باردة صفراء تصطبغ بالموت والعيون ماتت في محاجرها دمعات قديمة وحزن أبدي صار لحنا يترقرق في الأنحاء، صرخت بهم:

ـ سلاما.

همسة واحدة جاءت من عجوز متخفية نابتة اللحية، لها وجه متغضن:

- سلاما أيها المجنون، أنقذ بجلدك من هنا.

- أنت التى كنت تفسدين علينا أيامنا، أنت التى اخترقت الزمن وجعلت من نصفه عذابا ونصفه ألما.

وفى طرفة عين، تطايرت أشلاؤها، رأيت الجلادين يجمعونها شلوا شلوا ويلقون بها إلى النار، فأفسحت للريح ما بين ساقى.

كنت أعبر حقولا من ضوء أخضر، وأسفل سروة عجوز هالكة، جلس شيخ جليل فى عباءة خضراء، قال:

- يا ولد.

قلت :

- سيدى.

قال:

- أنت رمز للجنون والضحك.

بعدها صرت الى حال يشبه حال المجانين والزمن ينسرب من بين أصابعى فينفسح المكان وأنا أضحك بلا توقف ساخرا مرة، وأضحك باكيا أخرى، حتى انحلت أمامى اللحظات، سقطت على الأرض أقضم الكلأ النابت من حولى، فتسرب إلى خدر ونعاس حلو، فنمت.

رأيتنى فيما يرى النائم سابحا فى فضاء لانهائى، وقلبى كان نشوانا، وروحى كانت تتناغم مع الصمت الذى لف الوجود، أصعدت تنهيدة ارتياح عميق، ومن فرط السعادة فرت منى دمعة مسحتها بظهر كفى، وفى ضوء شمس بهية حانية كانت الشجرة محروسة بأربعة سيوف من نار وهاجة، نظرت فى حسرة إلى ثمارها المتدلية الناضجة التى لاح عصيرها حلوا ممزوجا بالعسل والسكر.

لما انتهى بى المطاف، جلست على حافة جدول، سمعت ضحكات غنجة فالتفت رأيت حوراء تخرج من الماء وتمد لى يدها، هامسة:

- تعال.

كيف لا أمضى معها، حين صارت قبالتى قبلت أطراف أميرتى، فطبعتْ قبلة عجلى على خدى، كان وجهها متضرجا بحمرة الشفق، قالت لى أنت حلم جنية عجون، وجلسنا ساعة، يوما، سنة، ربما لحظة واحدة، تدحرجنا على الكلأ، وعندما هممت بها وهمت بى، انتفضت وقالت لى:

- أبى.

كانت تطير على الماء مثل الطيور، واختفت من أمام ناظرى.

أيقظنى السيل المنهمر، كانت الأرض من حولى خالية إلا من الماء الذى جرف أمامه أكداسا من جثث حيوانات نافقة وأطفال قتلى وأجساد تعلقت بأشجار جرفها السيل العارم. كيف أخذتنى المياه المندفعة وكيف جرفنى التيار إليها تلك الشجرة الحلم، لا أدرى، فقد تركنى الأمل وغادرتنى الأمانى ولفنى يأس متمكن، وغاب عنىَ أن تكون هى ذاتها لحظة الوعد، إذ كنت عند جذعها الواثق أبلله بدموعى، مددت يدى متساندا لأقف، كانت الثمرات براقة تكاد تنز نبيذا أحمر كنبيذ الرغبات التى اعتملت بداخلى، ولحمتها بين الطراوة والصلابة، رفعت كلتا يدىَّ وقبضت على واحدة غير مصدق، كحيوان مسعور فتحت فمى على اتساعه وقضمت بأسنانى قضمة كبيرة، كان ماء الثمرة الريانة يسيل من فمى إلى عنقى المشوق حتى تقطر على براح صدرى، وعندما لكتها فى فمى راحت حلاوتها وصارت إلى مرار أنشب مخلبه فى أمعائى، ارتميت أتلوى أسفل الشجرة وانفتحت عينى رأيت كل الأشياء تذوى تتضاءل تتلاشى تغيب، لم يبق إلا الفراغ، تلفت حولى فلم أر سوى عجوز قابع يرنو إلى، دون حتى أن أسأله، قال لى وهو يمد يده بخف:

- من هنا أيها الأحمق.

وها أنا عائد أحمل خفى فى يدى تسيل على جانبى فمى مرارة الثمرة، تنحدر على رقبتى، تسيل فوق صدرى، تتسرب إلى الأرض، ترسم خطا طويلا خلفى.



مختار العطار

المعرض الأخير لحلمى التونى

الفن الشعبى لغة عالمية

... يرى علماء الاجتماع أن الإنسان ابن بيئته.
ويرى علماء الوراثة أنه حصيلة العوامل الوراثية.
إلا أن العلم الحديث، ينفى أن يكون الفرد حصادا ميكانيكيا للبعدين الاجتماعى والوراثى، ويضيف بعدا ثالثا هو: الذات الخلاّقة. فإذا اجتمعت هذه الأبعاد الثلاثة فى درجات عالية من الأداء، ظهر العلماء والفنانون والمفكرون الذين يشكلون الحضارة والتقدم، الذى نراه اليوم بالمقارنة مع الماضى القريب والبعيد..

على هذه الخلفية من المفاهيم، نلتقى بالفنان الملهم: **حلمى التونى** (٦٢ سنة) كرسام إيضاحى وملون ومصمم أغلفة ومخرج فنى للكتب. ولد سنة ١٩٣٤ فى أول مايو فى مدينة بنى سويف،حيث كان والده المهندس يشيد جسرا هناك. أما شقيقه فكان نصيبه أن يولد فى إنجلترا بمدينة برمنجهام حيث كان الوالد فى بعثة دراسية. بيئة هندسية تنتظم الوالد والأعمام والأخوال، تركت طابعها الجمالى على شخصية **حلمى التونى**، وساندت ذاته الخلاقة ليصبح بلوحاته الزيتية الفريدة، معلما متميزا فى ساحة الحركة التشكيلية فى مصر والعالم العربى. يرتكز بقوة الى الموروث المحلى من التقاليد الفنية الكلاسيكية والشعبية. تتسم لوحاته ورسومه وتصميماته بالثراء والجاذبية، المستقاة من ثقافته الموسوعية. مما يضفى على إبداعه مضمونا إنسانيا رفيعا رهيفًا، لا يرقى إليه ما تعودنا مشاهدته فى معارض القاعات الرسمية فى السنوات الأخيرة.

إذا عدنا إلى فكرة المؤثرات الاجتماعية على شخصية الفنان، يجوز أن نرجع جنوحه للموضوعات الشعبية وموتيفاتها، إلى نشأته فى حى السيدة زينب بالقاهرة منذ نعومة أظفاره، وهو الحى الذى شبت فيه والدته، أما والده وأعمامه فكانوا يستوطنون شبرا البلد، حيث كان أحد الطرق يسمى بلقب الأسرة. لكنهم قديما نزحوا من الصعيد من بلدة «تونة الجبل» ـ من هنا جاء لقب الأسرة، وجاء عشق **حلمى التونى** للتراث الكلاسيكى ـ إذا صح مفهوم الوراثة الذى ألمحنا إليه فى مطلع الحديث. ولما كانت والدته

تنحدر من أصل تركى، فقد جمع فى شخصيته انفتاحا ثقافيا بعيدا عن التزمت، ورفض أن يلتحق بكلية الهندسة كتقليد عائلى، وفضل التوجه إلى الفنون الجميلة سنة ١٩٥٣. فقد شغف بالرسم والتلوين منذ انتظامه فى التعليم العام. ورأس جماعة الرسم فى مدرسة الترعة البولاقية الابتدائية، وكم اعتمد عليه المدرسون فى تجميل المدرسة وتلبية رغباتهم فيما يطلبون من لوحات. ولم يكن التشجيع فى بيت العائلة بأقل منه فى المدرسة. كان يرسم ويلون بالطباشير حيوانات الحقول المجاورة، من بقر وجاموس وحمير وخراف وهو بعد فى الثالثة الابتدائية. الأمر الذى كان يثير حماس ذويه، خاصة عمه المهندس الزراعى. ولا تكاد الإجازة الصيفية تبدأ، حتى ينهمك فى الرسم والتلوين يوميا إلى الساعات الأخيرة من الإجازة.

لم يكد يشب عن الطوق ويلتحق بالمدرسة الثانوية، حتى اتسعت آفاق الفن من حوله. كان شقيقه متزوجا من يونانية، يهوى أخوها الرسم والتلوين الزيتى ويعد الوانه بنفسه، وينقل المناظر الطبيعية من الكارت بوستال مكبرة على القماش. بينما يتردد خالها على مبنى دار الأوبرا القديمة، حيث يصعد إلى الطابق العلوى ليصور المناظر والديكورات، المستخدمة كخلفيات فى العروض المسرحية والباليهات. كان **حلمى التونى** اليافع الذى لم يتجاوز الخمسة عشر ربيعا، يراقب مبهور الأنفاس تلك الممارسات الفنية والإبداعية، وينسج على منوال شقيق زوجة أخيه فى تكبير المناظر الطبيعية وتلوينها.

يقول المتصوفون: «علامة الإذن التيسير». أى أن الأقدار إذا أرادت لإنسان أن يمضى فى طريق ما، مهدت له الظروف والملابسات التى تمكنه من اداء الرسالة التى رسمتها. هكذا تضافرت الظروف الأسرية والبيئية والاجتماعية، لتجعل من **حلمى التونى** هذا الرسام الملون الكبير، الذى يطلع علينا بين عام وآخر بلوحات زيتية، تصور الحياة المصرية الشرقية بأساليب فريدة غير مسبوقة، تجمع بين الواقع والأسطورة والخيال، وتوجه خطابها ورسالتها الى المتلقى المحلى والعالمى على حد سواء. يجمع فيها بين حكمة الفيلسوف وحرفية الأستاذ المتمكن، وثقافة العصر على مشارف القرن الحادى والعشرين وبالرغم من تغاير المداخل الإبداعية لموضوعاته فى كل عرض، بعد عودته من لبنان سنة ١٩٨٤، ومتابعتنا لمسيرته المتميزة فى حركتنا التشكيلية، نلاحظ الوشائج الخفية المثيرة الجذابة، التى تصل بين عروضه المتتابعة، وتشير إلى شخصيته الابتكارية التى تتفوق على نفسها، ولا مجال لمقارنتها بأعمال فنية أخرى محلية كانت أو عالمية فهى نسيج فريد فى بابه، تمد جذورها عميقا فى التراث الإنسانى

بعد غيبة امتدت إلى عشر سنوات فى بيروت فى أتون الحرب الأهلية اللبنانية، وزيارات خاطفة لمصر بين حين وآخر، استقر بالقاهرة وبدأ عروضه بعد عامين بأربعين لوحة، انتظمت حوائط قاعة إخناتون بالزمالك (مجمع الفنون) سنة ١٩٨٦. رسم ولون تنويعات على شكل الحمامة تحت عنوان: «العودة». عبر فيها عن فرحته بالرجوع إلى الوطن، والشعور الدافئ بالسلام والحرية فى ارض الكنانة. تكوينات رمزية، لعبت فيها الحمامة دوراً رئيسيا، بأسلوب يميل إلى الواقعية مع كثير من الشاعرية والحيوية إلى درجة أن المتلقى لم يكن ليدهش، لو أن طيور **حلمى التونى** تركت إطاراتها، ومضت تحوم فى قاعات المبنى.

إلا أن فناننا لم يستقر على هذا الأسلوب فى عروضه التالية. إذ سرعان ما شرع فى التغيير فى كل من الموضوعات والمعالجات الإبداعية، بدأ يتصدر ركب الحركة التشكيلية، طارحا اشكالا إستطيقية جديدة، تناسب التعبير المعاصر عن قضايا الإنسان، مستلهما وحدات ورموز الفنون الشعبية المحلية،

المتمثلة فى نقوش الوشم، التى مازالت تنتشر فى موالد الأولياء فى القرى والدساكر. نجد صداها بين الطبقات الشعبية فى أنحاء العالم. لو قابلنا بين معرض «العودة» سنة ١٩٨٤، ومعرض: «البنت والحصان والنفير والسمكة» الذى اقامه فى أبهاء قاعة إخناتون فى فبراير/ مارس/ ١٩٩٦، مرورا بثلاثة معارض بينهما، لاكتشفنا كيف استوعب الفنان اريج الفن الشعبى، وقدرته الخارقة على تجسيد الحلم والخيال، والتعبير عن المشاعر الإنسانية. الأمر الذى جعله يضيف إلى الرموز الشعبية رموزا جديدة كالحصان والنفير والهدهد. بل ويبتعد عن الرموز التقليدية كالسمكة مثلا - بأن يطوعها تشكيليا، حتى تصبح أصدق تعبيرا. فهو أستاذ متمكن من أدواته، ويستند بقوة إلى الموروث التاريخى. الذين يدعون أنهم جيل بلا أساتذة وبلا آباء أو تراث، وأنهم فقط أبناء الستينيات أو السبعينيات أو الثمانينيات. وهكذا، إنما هم ليسوا مبدعين. وليسوا آلهة يبدأون بلا بداية! هكذا قال: **أندريه برتيليمى** فى مرجعه العمدة «بحث فى علم الجمال» المترجم إلى العربية.

حيث اعتمد **حلمى التونى** الرموز الشعبية لغة تشكيلية والحلم البسيط البرىء الذى تنضج به الرموز، لم يعتمد معها ملاحم **أبى زيد الهلالى والزناتى خليفة** وغيرها من الحكايات، بل أبدع أساطير جديدة وأحلاما تتفق مع مفاهيم العصر وإيحاءاته. لذلك أضاف إلى التراث تراثا وأدخل عليه تعديلات جمالية، ينسجها على منوال، هو صاحبه، فأصبحت لوحاته صورا وأحلاما وخيالات تهفو إليها نفوسنا ونشعر نحوها بالألفة. تعيدنا إلى مشاعرنا الفطرية، وإلى تذوق نوع من الجمال البكر، البعيد عن المعايير التقليدية، المتراكمة عبر العصور التاريخية، حتى أصبحت قيودا تخفى عنا هذا الجمال الخام - كما يقول المفكر والفنان الفرنسى: **جان دو بوفيه** (١٩٠١ - ١٩٨٥).

تغلغل حلمى التونى فى عالم الفنان الشعبى، وشاركه تهاويمه وأساطيره التى تختلط بحقائق حياته، واستلهم لغة تشكيلية جميلة مقروءة، تغمرنا بالبهجة العاطفية والمتعة العقلية المستمدة من قيمة رياضية تشف عنها التكوينات والنظم اللونية والملامس. إضافة إلى الجو الميتافيزيقى (السيريالى) غير المنطقى، الذى يجذبنا ويثير فينا رغبة خفية فى تصديق ما نراه، حتى نبتعد فى لحظات التأويل عن الظروف المقلقة التى تشمل الجنس البشرى على مشارف القرن الحادى والعشرين، وقضاياه الساخنة، من حروب أهلية وتلوث وتصحر وتهديد بالمجاعة! يخرجنا **حلمى التونى** من هذه الهموم بلوحات مثل: «حلم السمكة»، حيث تمتطى فتاة ظهر سمكة، تحلق بها فوق منظر طبيعى ممتد الأفق، تنبثق فيه ثلاث نخلات صغيرة. أما النفير فى يد الفتاة والهدهد فى اليد الأخرى، فإيحاء بالدعوة إلى حياة خالية من المتاعب.

انتقل الفنان بهذا المعرض إلى موضوعات جديدة أكثر تعقيدا. كان فى معارضه الثلاثة التى أعقبت «العودة» يلج دنيا الفن الشعبى بعناصر محدودة، تسودها الفتاة «**نرجس**» بعيونها الكحيلة وملابسها الريفية، بتكوينات لا تبتعد كثيرا عن الواقع الملموس. يعبر عن الحياة الإنسانية المعاصرة، بنفس الطريقة التى عبر بها الفنان الشعبى، بالمواويل الفولكلورية المجهولة المؤلف. فلوحات **حلمى التونى** تتسم بالجدية والنظرة الفلسفية، بالرغم من مظهرها البسيط الذى قد يذكرنا برسوم الأطفال.

ولما كان على درجة عالية من الثقافة والمعرفة، وملم بآداب الشعوب وأشعارها من خلال إتقانه للغة الإنجليزية، وشغفه بالقراءة المتنوعة، جاء إبداعه المرتجل فى معظم الموتيفات، محملا بتلك الأبعاد

والعوامل، حين يتولى اللا وعى صياغة الموضوعات المثيرة الجذابة التى انتظمت معارضه المتواترة، منذ عودته من لبنان. والفنان الحق لا يكون واعيا طوال انخراطه فى العملية الإبداعية. لا يكاد يبدأ بفكرة ما، حتى يغوص فى لجتها بعد قليل، ويتولى عقله الباطن القيادة فيما يسمى «الغيبوبة الإبداعية». ونعود مرة أخرى إلى الأمثلة التى ضربها الباحث: **جان برتيليمى**، وذكر فيها أن الرسام الملون: **هنرى روسو** (١٨٤٤ ـ ١٩١٠) كان يقول: «لا أكاد أجلس إلى لوحتى وألوانى، حتى يقبل شخص عظيم ليمسك بيدى ويجرى بفرشاتى على قماش اللوحة». وهو لا يقصد ما يقوله حرفيا. إنما يشير إلى الحالة، التى يغيب فيها عن الوعى، فلا يدرى كيف أنجز لوحته، وكأن شخصا آخر هو الذى صورها.

لم يخرج على هذه الظاهرة الفنانون الذين تمتلئ بأسمائهم صفحات القواميس ودوائر المعارف. فالجميع تنتابهم الغيبوبة الإبداعية بشكل ما. وهذا ما يجرى بالنسبة لفناننا. يبدأ بفكرة مسبقة، ثم لا يكاد يمضى فى العمل، حتى يتشكل التكوين من خلال ديناميكيته الذاتية. وتبدأ عناصر جديدة وموتيفات، فى الظهور على صفحة القماش لم تكن فى الحسبان. وارتباطه بقضايا الحياة وروح الفن الشعبى إنما ينبعان من ثقافته وخبرته الواسعة، وإلمامه بالتراث الإنسانى.

كأى فنان حر متمكن من أدواته، يوجه خطابه للمتلقين من خلال لغة جمالية، كلماتها وحدات مرئية تشكيلية، لا يتقيد بمذهب معين أو بأسلوب كان ينسج على منواله فى لوحات سابقة، بل يبدأ من جديد برغبة ملحة فى التعبير، وعاطفة قوية وقدرة على التنفيذ. لذلك نراه متغيرا بين معرض وآخر. فالتجسيم الذى لمسناه فى معرض «العودة» سنة ١٩٨٦،تحول الى تسطيح فى العروض الثلاثة التالية، بتنويعات تشكيلية تحت مسمى «نرجس» ـ وهى الفتاة الريفية الشعبية التى أشرنا إليها آنفا، ثم عاد إلى البعد الثالث فى معرضه الخامس عن طريق المنظور، ورسم بعض التكوينات كأنها أحداث تجرى على خشبة المسرح. ففى لوحة «**مادونا السمكة**» التى صورها بلون واحد يميل إلى الاحمرار يتوسطها حصان، على صهوته فتاة أمامها طفل يضع طربوشا. خلفهما ما يشبه المرآة أو النافذة. أما تحت الساقين الأماميتين للحصان، فصور سمكة عظيمة تخرج من فمها زهرة ومن خلفها بيضة. كل تلك العناصر تحدها جدران ثلاثة، على أرضية خشبية أتقن الفنان رسمها بمنظور سليم. وإذا كان قد وضع عنوانا لا يشفى غليلنا، فقد نسج من عناصر الصورة ما يشبه الأسطورة، وترك لخيالنا حرية ترتيب أحداثها كما نشتهى. فهو حين يستلهم الفنون الشعبية، لا ينقل أحداثها أو عناصرها، وإنما ينسج على منوالها ويضيف إليها، الأمر الذى يستهوينا ونشعر نحوه بالألفة، ويثير هواجس وخواطر المتلقين فى شعوب العالم التى لا تختلف فى جوهرها الإنسانى. لو أننا أنعمنا النظر فى نقوش الوشم على صدور البحارة وأذرعهم فى أركان الأرض الأربعة، والرسوم الغريبة التى تفترش محتويات التعاويذ والأحجبة، والطقوس السحرية الميتافيزيقية، والمعتقدات الدفينة فى نفوس الجماهير الشعبية فى كل مكان، لعرفنا لماذا تلقى لوحات **حلمى التونى** قبولا وجاذبية عند الذواقة والمتلقين محليا وعالميا.

بدأ **التونى** فى لوحة «مادونا السمكة» التى أشرنا إليها، برسم الفتاة والطفل على صهوة الحصان. أما السمكة والبيضة والزهرية والهدهد وباقى العناصر، فظهرت عن طريق التداعى الحر بإملاء العقل الباطن، بينما يتم إحكام التكوين بالخبرة الطويلة، والتمكن التكنيكى والثقافة العريضة، والمبادرة الذاتية

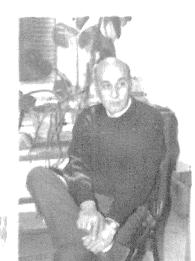
لايقدر على هذا «الارتجال الإبداعى»، سوى كبار الفنانين من موسيقيين وشعراء وأدباء وتشكيليين. فللموسيقار «برامز» مثلا مجموعة من الارتجالات (أمبرتو) على آلة البيانو، تتمتع بشهرة واسعة فى عالم الموسيقى الكلاسيكية. ولو أن فنانا مبتدئا محدود الثقافة قليل الخبرة يفتقر للموهبة حاول الارتجال، لأسفرت ممارساته عن أعمال تافهة، كمعظم اللوحات والمجسمات التى تملأ قاعات العرض عندنا.. وفى العالم الثالث بصفة عامة على مدار السنة.

وبالرغم من المسحة الطفولية، التى تصبغ أعمال **حلمى التونى**، وبساطة الخطوط والألوان والتكوينات، فهى تضفى علينا ضربا من البهجة والمتعة الإستطيقية، وتشملنا بأجواء حالمة خيالية تجدد من نشاطنا، وتمدنا بمزيد من الطاقة الروحية، تساعدنا على المضى قدما فى مسيرة الحياة الصعبة فهى تجمع بين الموقف الجمالى المتأمل والفرجة المسرحية والإنصات إلى الملاحم الشعبية على أنغام الربابة فى المقاهى القديمة.

نزح **حلمى التونى** إلى مدينة بيروت عاصمة لبنان فى عام ١٩٧٤ حيث عمل رساما ومصمم أغلفة طوال أحد عشر عاما، قاسى خلالها أهوال الحرب الأهلية والحصار الذى حرم ساكنى العاصمة من الماء والطعام شهورا طويلة، لكن روحه القوية لم تنل منها شراسة القتال الهمجى، ولم تترك أثرا فى لوحاته، غير ذلك الطابع الحزين الذى يكسو وجوه شخصياته المرسومة أحيانا. أقام هناك معرضا واحدا بعد عام من وصوله، ثم اكتفى بالمشاركة فى المحافل الجماعية الى أن عاد إلينا، ليبدأ عروضه الفردية منذ عام ١٩٨٦.

وإذا كانت أعماله ذات أعماق أبعد غورا من مظهرها السطحى، من حيث المضامين الإنسانية والمعانى، والقيمة الفنية العالية للخطوط والألوان والملامس والتكوينات المبتكرة غير المسبوقة، فمرجع ذلك إلى قدراته غير العادية التى اكتسبها خلال مراحل النمو الأولى. كان فى صباه ويفاعته وشبابه، يهوى الموسيقا ويعزفها على آلتى الفلوت والجيتار، ونستطيع بعين الخبير أن نكتشف الصلات الحميمة بين تشكيلاته وبين الروح الموسيقية وإيقاعاتها المتنوعة. كما أنه فى تلك السنوات الباكرة، التى ترعرع فيها فى أحياء القاهرة: السيدة زينب وشبرا ومصر الجديدة، كان شغوفا بالقراءة باللغتين العربية والإنجليزية. الأمر الذى زوده بحصيلة معرفية واسعة منوعة، أكسبته عادة القراءة اليومية والتثقيف الذاتى المتشعب - شأن كبار الفنانين والمفكرين.

عاش **حلمى عبدالحميد أحمد التونى** - وهذا هو اسمه كاملا - حياة الفنانين الواعدين منذ نعومة أظفاره. شأن كل الذين أصبحوا كبارا، وقرأنا سيرهم فى القواميس ودوائر المعارف. كان الرسم والتلوين هو شغله الشاغل، طوال سنوات التعليم العام فى الابتدائى والإعدادى والثانوى - وكان الوضع الاقتصادى لوالده الموظف الكبير، يتيح له شراء الأوراق والأقلام والألوان والفراجين، وحرية الاختيار وإبداء الرأى. وهى خصال لازمته طوال حياته، وكانت السبب فى تفضيله الالتحاق بكلية الفنون الجميلة، وليس الهندسة أو الحربية تلبية لرغبة أسرته. كما جعلته أكثر صدقا فى إبداعه، غير شغوف بتسويقه، لا يتنازل عن ممارساته الفنية المتوافقة مع فلسفته وآرائه المتغيرة عاما بعد عام، كما هو الحال مع الموهوبين ذوى العقول الخصبة والأحاسيس المرهفة.

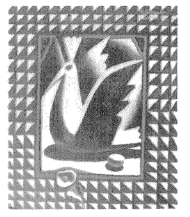


المعرض الأخير لحلمى التونى

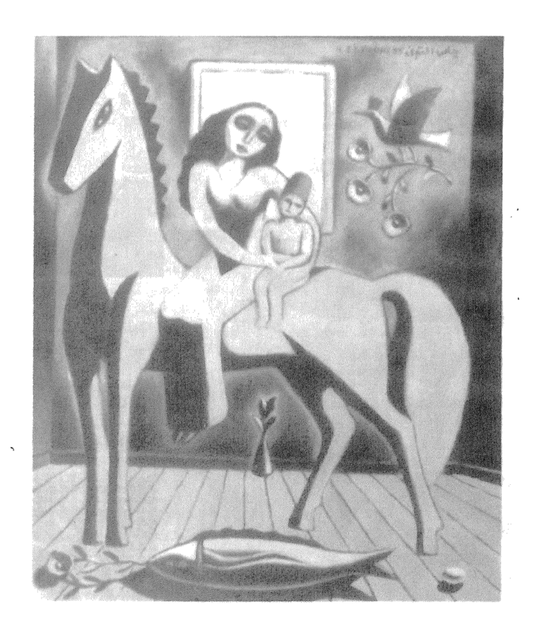
الفن الشعبى لغة عالمية



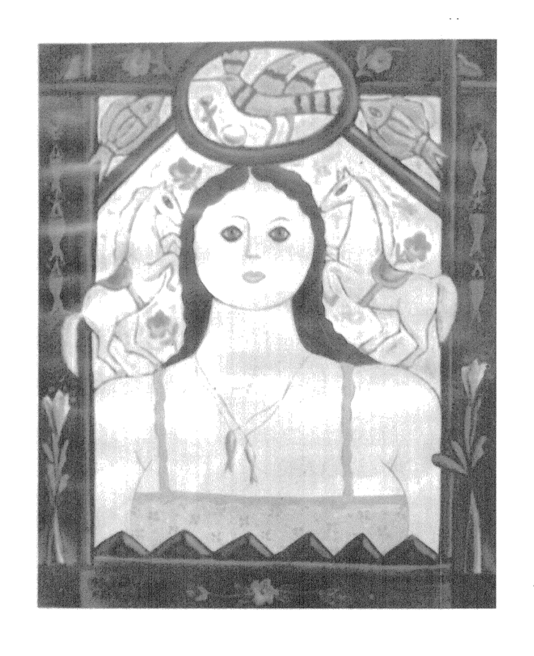
«حلم البنت» ـ زيت على توال ـ ٧٠ × ٦٠سم ـ ١٩٩٥



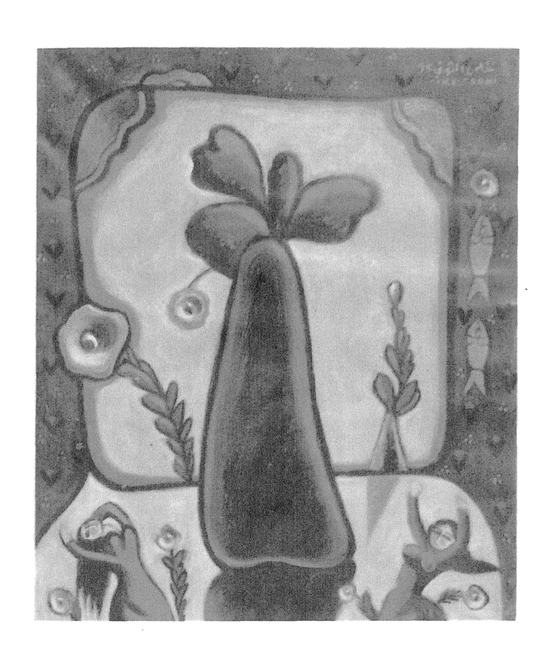
بيضة الهدهد ـ زيت على توال ـ ٦٠ × ٥٠سم ـ ١٩٩٦



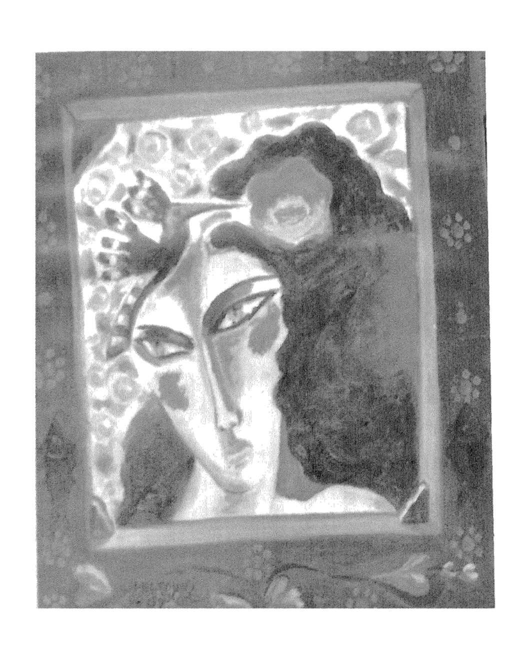
مادونا السمكه - زيت على توال - ٨٠ × ٦٥سم - ١٩٩٥



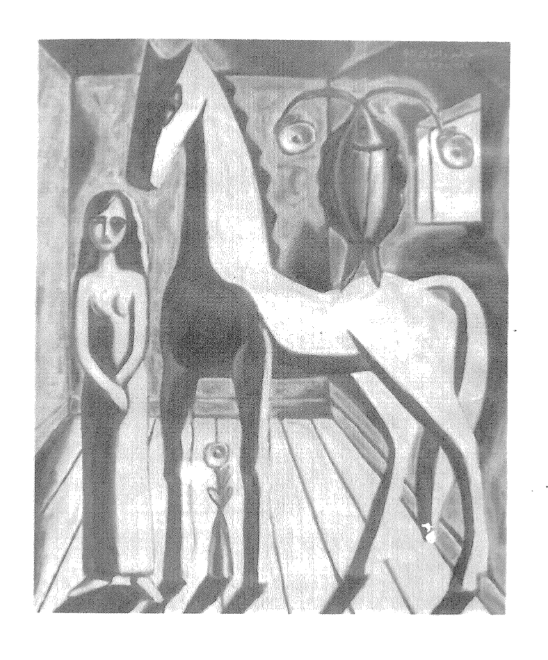
ناقدة البضاضة ـ زيت على توال ٧٠سم × ٥٠سم ـ ١٩٩٥



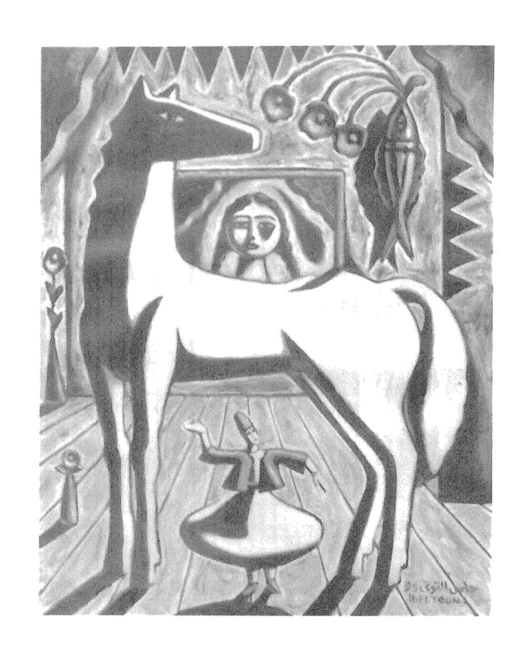
طقوس حول زهرية - زيت على توال ٦٠سم × ٥٠سم - ١٩٩٥



أن تكون جميلاً - زيت على توال ٦٠ × ٥٠سم ١٩٩٦



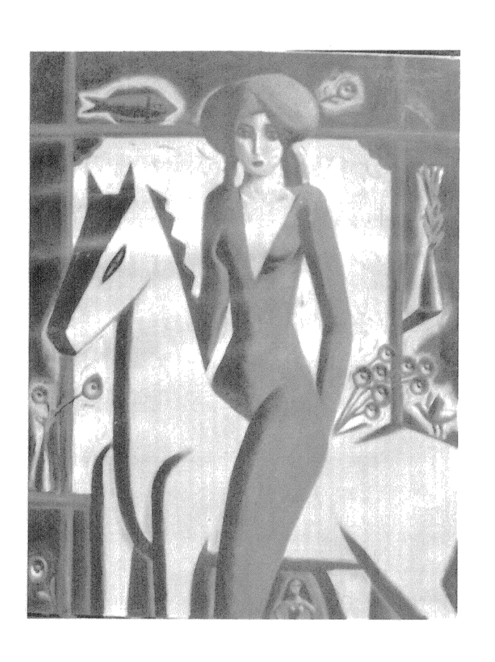
«ذات السمكة الزرقاء» من مجموعة الخيول - زيت على قماش - ١٩٩٥



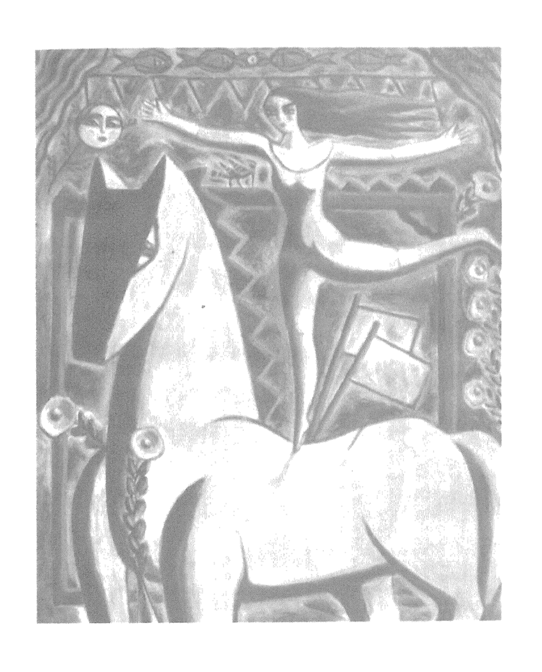
رقصة قرعة - زيت على توال - ٧٠ × ٦٠سم - ١٩٩٥



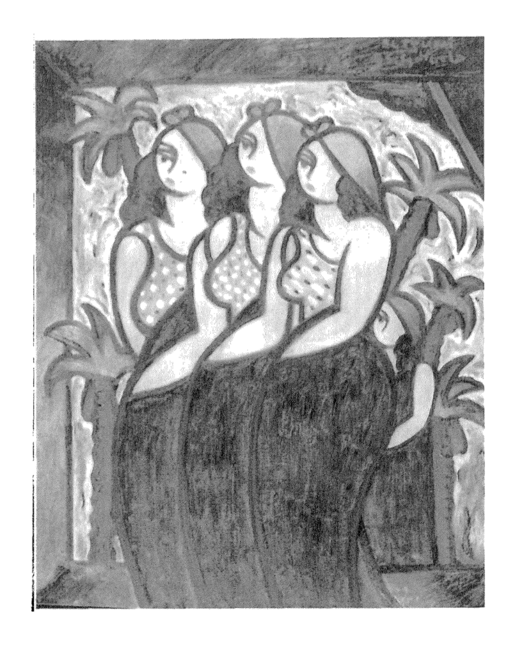
دولاب العائلة - زيت على توال - ٨٠ × ٦٥سم - ١٩٩٥



الفارسة الخضراء - زيت على توال - ٨٠ × ٦٥سم - ١٩٩٥



المرأة بطلة/ المرأة لاعبه - زيت توال على قماش - ٨٠ × ٦٥سم - ١٩٩٤



تحية إلى محمود سعيد - زيت توال على قماش ٦٠سم × ٥٠سم - ١٩٩٦



حبيبتى السمكة - زيت على توال - ٨٠ × ٦٥سم - ١٩٩٥

محمد حسينى أبوسعدة

العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر

كتاب «العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر» لمؤلفه الأستاذ الدكتور عاطف العراقى، يمثل - فى نظرنا - درة العقد فى سلسلة إبداعاته الفكرية ذات الطابع الفلسفى الأصيل والتى بداها منذ ما يزيد على ربع قرن من الزمان لتصل إلى عشرة مؤلفات، إلى جانب ماله من دراسات وبحوث ومقالات تضمها بطون المجلات والدوريات العلمية والصحف المعتبرة فى أنحاء العالم العربى وبعض البلاد الأوربية.

وإذا كان مفهوم «العقل» مازال يكتنفه بعض الغموض ويثار حوله الجدل والنقاش؛ فإن اقتران «التنوير» بالعقل فى عنوان هذا الكتاب يجعل مفهوم العقل هنا أكثر تحديدا وأقل غموضا من حيث يظهر العقل أداة إنسانية فاعلة وخلاقة لاتعلو عليها أية أداة أخرى فى قدرتها وتوجهاتها نحو تطوير الحاضر وصنع المستقبل، كما يظهر أيضا كيف أن «التنوير» مسئولية يتبناها أو يجب أن يتبناها العقل فى كل ما يمكن أن يكون هناك من مجالات علمية وأدبية ودينية وثقافية وسياسية واجتماعية وتربوية تمثل منظومة إن كانت متنوعة المحتوى فإنها أحادية الغاية والهدف. وهنا تظهر لنا دقة اختيار المؤلف لعنوان الكتاب، ومصداقيته فى الدلالة على موضوعه والغرض منه.

ولعل من المفيد - قبل عرضنا لهذا الكتاب ومحتواه - أن نشير فى عجالة إلى أهم التوجهات الضابطة فى مسيرة المؤلف الفكرية عبر فصول الكتاب العديدة.

وأبرز هذه التوجهات - فى نظرنا - هو الربط بين العقل والتنوير فى عروة وثقى لا انفصام لها من حيث

يرى المؤلف أن العقل فى طاقاته المتجددة وإبداعاته الخلاقة، وبغض النظر عن الجنسية التى ينتمى إليها، هو الركيزة الأساسية التى يقوم عليها «التنوير» فى مختلف البلدان سواء تلك التى سبقتنا فى هذا المضمار أو التى تسعى بخطى حثيثة أو وئيدة لتحقيقه. وهنا يبدو العقل - فى نظر المؤلف منقذا لنا مما نعانيه من اتجاهات سلبية رجعية تصارع طموحاتنا وتصادم آمالنا فى حاضر أقل قتامة ومستقبل أكثر إشراقا، من حيث تشدنا هذه الاتجاهات وما يصاحبها من دعاوى تناهض حركة التنوير فتحول بيننا وبين مستقبل تقدمى نتشوف إليه.

وثمة توجه آخر للمؤلف يتمثل فى التأصيل لحركة التنوير للبحث عن الجذور والتربة العربية الأصيلة التى نبتت فيها هذه الجذور. وكيف أسهمت بعض الروافد الأجنبية فى إنماء هذه الجذور وإنبات فروع ذات أوراق وثمار فكرية دعمت الفكر العربى الحديث والمعاصر فى توجهه العقلانى، وتبنى أصحاب هذا التوجه قضية التنوير ومسئولية دعمه وإثراء تياره لمضاعفة تدفقه. ويمثل المؤلف على هذه الروافد بالمعطيات الفكرية والإنسانية للثورة الفرنسية ولحركة الترجمة الوسيعة للمنتج الثقافى الغربى فى المجالات العلمية والأدبية والفكرية والفلسفية.

وأما التوجه الثالث فيتمثل فى ربط المؤلف بين التنوير والعلمانية التى يرى فيها اتجاهاً معاصراً فى فكرنا العربى ينبغى دعمه وإثراؤه باعتباره يمثل فكرا تنويريا يميز بين الدين والعلم، فلا يعترف بالسلطة الدينية، ويفصل بين الدين والسياسة فيحول دون إمكانية قيام حكومة دينية.

على أن هذه التوجهات، قد صاحبها ثلاث نزعات للمؤلف: إحداها نفسية والثانية أخلاقية، والثالثة نزعة عقلية. أما الأولى من هذه النزعات، فتتمثل فى إفراط المؤلف فى التشاؤم بخصوص أحوال العالم العربى والإسلامى بوجه عام، وواقعنا الثقافى والفكرى على وجه الخصوص. ويرى المؤلف أن هذا التشاؤم موضوعى. وخير من التفاؤل الساذج السطحى. ويقدم تبريرا عقليا لهذا التشاؤم يستند فيه إلى تمثله الواعى لبعض معطيات واقعنا الفكرى والثقافى مشيرا إلى ما يسميه بالإرهاب الفكرى الذى يمارسه أصحاب دعاوى الخلط بين الدين والعلم. والهجوم على الحضارة الغربية والمذاهب الأدبية والفلسفية والفنون الغربية، ودعاوى تحريم الفنون والآداب والفلسفات المقاومة الغزو الثقافى الذى يتهدد ديننا وتراثنا وثقافتنا بل ووجودنا ومستقبلنا، هذا فضلا عما اعتبره «سيادة للفكر الرجعى (الفكر الأصولى و السلطى) معتبرا هذه السيادة محاولة لوأد العقل وإلقائه فى جب مظلم عميق فلا تقوم له قائمة.

وأما النزعة الأخلاقية، فتتبدى لنا بجلاء فى مواضع عديدة من الكتاب، يعزف فيها المؤلف لحن الوفاء لبعض مفكرى العرب من أساتذته وزملائه الذين أسهموا إسهامات وفيرة فى تأصيل الدعوة إلى التنوير ودعم الاتجاه العلمانى باعتباره - فى نظره - صورة متميزة وممعنة فى خصوصيتها للتعبير عن هذه الدعوة وتجسيدها فى واقع حى تستمد منه مشروعيتهاوأحقيتها

بالاعتبار، وهو وفاء يمثل ملمحا أخلاقيا بارزا من ملامح شخصية المؤلف وقسماتها.

وأما النزعة العقلية، فتبدو لنا واضحة من خلال نظراته وأفكاره النقدية واحتفائه بالعقل فى كل ما يطرحه من قضايا وما يثيره من إشكاليات، سواء كانت هذه الأطروحات مستقاة من لمحات تراثية أو مستمدة من وقائع وظواهر فكرية وثقافية معاصرة، وسواء أيضا ما كان منها متصلا بالعالم العربى والإسلامى أو بالعالم الغربى المسيحى. ونعتقد بيقين أن المؤلف بنزعته هذه يحقق درجات عالية من المصداقية فى كل ما يقدمه لنا فى هذا الكتاب من حيث تنطلق هذه النزعة أساسا من رفضه الثقافة السائدة لكونها فى مجملها مدفوعة بالسطحية، داعمة للفكر الرجعى، داعية إلى الجمود والانغلاق، ومن ثم فإنها لن تثمر إلا تخلفا ونكوصا يضاعف أبعاد المسافة بيننا وبين الحضارة والفكر العالمى المعاصر، ويئد آمالا وأحلاما لنا مشروعة فى التغيير إلى ما هو أفضل.

إن هذه النزعات وما صاحبها من توجهات قد أسهمت فى تشكيل رؤى المؤلف وتنظيراته التى ضمنها كتابه الذى بين أيدينا.

وإذا كنا نتفق مع أستاذنا المؤلف فى بعض رؤاه وتنظيراته، ونشاركه همومه ونصادق معه على تشاؤمه، فإننا نختلف معه فى بعض آرائه التى تمثل جانبا من محتوى هذه الرؤى، وفى درجة التشاؤم. نتفق معه، من منظور عام، فيما نعانيه من تخلف، وفى الآثار الناجمة عن بعض الدعاوى الجانحة المناهضة للعقل وانطلاقاته التنويرية، ونصادق معه على رفض تعميم الحكم بالتحريم على كل ما هو غربى أو عربى من فلسفة وأدب وفن، ونتفق معه فى هجومه على الذين يتاجرون بالدين، وفى نبذه التقليد الأعمى والتفكير الخرافى الأسطورى، واجترار التراث بإيجابياته وسلبياته والوقوف عنده دون تمحيص ونقد وانتقاء، دون تجاوزه والانفتاح على علوم وثقافات وفنون الأمم الأخرى المتقدمة. لكننا نختلف معه فى تحامله الشديد بل هجومه العنيف على التراث العربى والإسلامى. وقصر إشارته واهتمامه على علم أو علمين من أعلام هذا التراث، من حيث نرى أن كثيرا من أعلام تراثنا العلمى والفلسفى والأدبى بل والدينى، كانوا ينتصرون للعقل ويعملونه بعمق واقتدار فى طرح قضاياهم ومعالجتها؛ ولهم رؤى وأفكار نقدية أساسها العقل ومنطقه. ونختلف معه أيضا فى رأيه بأن الفكر الرجعى الأصولى السلفى هو الفكر السائد فى عصرنا. وبغض النظر عما يمكن أن يثار حول تقييم هذا الفكر فإن ما يعتبر فى نظرنا فكرا رجعيا، لم ولن تتحقق له السيادة بمعناها الدقيق، ولا ينبغى أن نتخذ من بعض الدعاوى النظرية والتوجهات العملية لبعض أصحاب هذا الفكر، منطلقا للقول بسيادته، فهناك من العلماء والأئمة والمفكرين الإعلاميين - وهم أغلبية ساحقة - من يمثلون الفكر الدينى الإسلامى الحق وينهجون منهج الاعتدال فى الفكر والقول والعمل والدعوة.

ثم إنا نختلف أيضا مع المؤلف فى تشاؤمه المفرط، ولئن كان هذا التشاؤم مبررا باعتبار صاحبه رائدا من

رواد الفكر الفلسفى العربى والإسلامى فى عصرنا، يحمل هموم مجتمعه وأمته وعصره، ويتشوف إلى واقع فكرى وثقافى افضل ومستقبل أكثر ازدهارا؛ إلا أننا نرى عدم الإفراط إن فى التشاؤم أو فى التفاؤل. فلا نستسلم للتشاؤم المفرط، حتى لا تفقد أو تهدر بعض طاقاتنا النفسية والعقلية وبعض قدراتنا على مواصلة تحمل مسئولياتنا الجسام، كما لا يجب أن نستغرق فى التفاؤل المفرط حتى لانستكين إلى لذة سلبية تصيبنا بغيبوبة ننعم فيها بأحلام يقظة كاذبة وآمال طوباوية تمثل جدارا منيعا يحول بيننا وبين إدراك حقيقة واقعنا وموقفنا حيث تغيم الرؤى ويتقلص الجهد فنفقد بوعى منا وإرادة - القدرة على الفكر والعمل جميعا.

وينتهج الدكتور عاطف العراقى فى معالجته لقضية العقل والتنوير خلال أبواب وفصول هذا الكتاب، منهجا تاريخيا نقديا. ومن ثم فإنه إذا كان تمثله لتاريخ حركة التنوير وربطه بقضايا تنويرية معاصرة، يعالج البعد الزمنى لنشأة هذه الحركة وتطورها حتى وقتنا هذا؛ فإن تقييمه ونقده لمعطيات هذا التاريخ وإنجازاته وما انضاف اليه فى السنوات القليلة الماضية، يبرز دور العقل فى أروقة اهتماماته الفكرية فى المجالات السياسية والاجتماعية والفلسفية والأدبية والفنية من خلال استعراض أهم الشخصيات التى أسهمت بجهودها وتنوع اهتماماتها والقضايا التى تبنتها ودافعت عنها، وهو الدور الذى لا يكتفى فيه العقل العربى بنقد ذاته وتقييم فعاليته، بل يتجاوز هذا الحد إلى حيث الدعوة إلى إعادة تشكيل بيئته وصياغة توجهاته وتحديد غاياته وتصحيح مساراته، لا لتحقيق تواؤم وانسجام مع واقعه الآسن وإنما لتفجير. الثورة والتمرد والرفض لهذا الواقع الثقافى والفكرى باعتباره نقطة انطلاق واجبة وضرورية لتحرير هذا الواقع من تعبدات وثنية لدعاوى فكرية رجعية كادت تستبد بالعقول والنفوس من حيث صارت هذه وتلك تمارس طقوسا وشعائر فى كثير من محاريب الفكر وكهوف الثقافة، فصيرتها وادعة مستسلمة قانعة - رغم شعورها بالدونية - بماهو كائن ووأدت فيها مجرد التطلع إلى ما يجب أو ما ينبغى أن يكون.

يقع الكتاب الذى بين أيدينا فى اربعمائة صفحة، موزعة على بابين: أولهما يخصصه المؤلف لدراسة «أساس البناء - العقل والتنوير»، ويعالج هذا الأساس خلال فصلين. وأما الباب الثانى فيعرض فيه بالدراسة لـ «قضايا العقل والتنوير من خلال شخصيات فكرية» ويستغرق هذا الباب تبعا لعدد الشخصيات، واحدا وعشرين فصلا.

أما الفصل الأول من الباب الأول فيتناول «البحث عن الجذور» ويحاول المؤلف رد بواكير حركة التنوير ودور العقل الفلسفى العربى فى إنشائها وصياغتها، إلى مرجعية تراثية أصيلة هى عقلانية الفيلسوف العربى ابن رشد الذى يعتبره المؤلف «عميد الفلسفة العقلية فى بلداننا العربية ورائد الاتجاه النقدى التنويرى فى أمتنا العربية». ويركز المؤلف على بيان أن العيب ليس فى التراث وإنما فى الفهم الخاطئ للتراث، وأنه يجب علينا فرز هذا التراث وانتقاء إيجابياته التى يمكن الإفادة منها فى عصرنا.

وبعد استعراض ضاف لما كان عليه فكرنا العربى فى الماضى من ازدهار دونه الواقع الحالى لهذا الفكر، كاشفا عن الأسباب، يخلص إلى نتيجة مؤداها أن التراث وحده لا يكفى ولابد - سيرا على سنة الأجداد - من الانفتاح على الثقافات الأجنبية ودعم حركة الترجمة والتعويل على العقل، مع التمسك بهويتنا الأصيلة وتراثنا العربى. ويشير المؤلف إلى معاناته مما آل إليه واقع الفلسفة العربية الإسلامية فى عصرنا من حيث لا نجد فيه ما يمكن أن نعده فيلسوفا عربيا بالمعنى الدقيق، وينظر لما يراه أسبابا لهذا الواقع المتردى ممثلة فيما أصاب الفكر من تقييد لحركته وانبعاثاته، وما أصاب العقل من شل نشاطه الحر المبدع، والاكتفاء باجترار التراث دون إحيائه وتجديده، ودعاوى التقوقع على الذات والانغلاق والجمود الفكرى، وهو ما أثر بالسلب على حركة التنوير.

وأما الفصل الثانى، فيخصصه المؤلف لدراسة «قضايا تنويرية معاصرة (بين الوهم والحقيقة)». وفى هذا الصدد يطرح قضايا ثقافية معاصرة فى صورة إشكاليات ملحة، ثم يستعرض مختلف الآراء والمعالجات التى قدمت بخصوصها لينتهى فى الأخير إلى التصريح برأيه، وأول هذه الإشكاليات هى: ما موقفنا من قضية الأصالة (التراث) والمعاصرة (العقل). فيرفض موقف الداعين إلى الأخذ بالتراث والوقوف عنده دون تجاوزه، ويرفض أيضا موقف القائلين برفض التراث وإهماله والأخذ بكل ما هو غربى. ويتفق ويصادق مع الفريق الثالث، على ضرورة المزج بين القديم (التراث) والجديد ممثلا فى الحضارة الغربية (المعاصرة). ثم يطرح إشكالية أخرى: هل فى ثقافتنا العربية المعاصرة مذاهب أدبية؟ ويجيب بالنفى مشيراً إلى أهم الأسباب. ثم يطرح إشكالية ثالثة متصلة بسابقتها: هل تعد ثقافتنا العربية ثقافة عالمية؟ ويجيب المؤلف بالنفى أيضا ناعيا على واقعنا الفكرى والأدبى والفنى وقوفه عند حدود المحلية وعدم الالتزام بالضوابط المنهجية والأكاديمية فى مختلف الأعمال الثقافية. وغياب المواهب والطاقات الإبداعية.

ويحمل المؤلف حملة شعواء على واقعنا الأدبى، والفنى خاصة، ويصف كل الأعمال الفنية والمنتج الفنى بكل صوره وأشكاله المطروحة فى الساحة العربية من شعر وقصة وموسيقى وغناء وسينما ومسرح، بأنها جميعا غثة هابطة ممعنة فى الإسفاف والسطحية ومن ثم فإنها لم ولن تفرز إلا تخلفا ثقافيا وعقليا. ولعلى أكون صادقا فى اعتقادى بأن الدكتور **عاطف العراقى** يستهدف بهذا الهجوم الضارى، دق أجراس الخطر لتوقظ أهل الفكر الأصيل والأدب الرفيع والفن الجاد الراقى، من غفوة أتاحت الفرصة للمتاجرين بالأدب والفن لتسريب سمومهم التى تفسد الذوق وتشيع الرذيلة والانحلال من خلال أعمال أدبية وفنية هابطة تخاطب الغرائز والشهوات وتلهبها ولا تخاطب العقل وتسمو بالوجدان وتدعم القيم الروحية والجمالية الأصيلة. لكن ذلك لا ينبغى أن يحجب اعترافنا بأن على مسرح الحياة الأدبية والفنية فى مصر خاصة وفى بعض بلدان المشرق والمغرب أعمالا أدبية وفنية جادة هادفة ذات قيمة عالية

وإن كانت الأعمال الهابطة لكثرتها تفقد تلك الأعمال مصداقيتها وتقلل من فاعليتها وتأثيرها فلا تكاد تبين.

ويطرح المؤلف سؤالا مؤداه: هل لدينا حركة أدبية نقدية؟ ويجيب بأن الواقع يمدنا بإجابة سلبية ويعلل ذلك بغياب نقاد حقيقيين يلتزمون بقواعد النقد وضوابطه نتيجة لغياب الأعمال التي تستأهل التحليل والنقد. كما يثير إشكالية غياب القدرة في دوائر ثقافتنا العربية الآن، ويرى أن غالبية المشاهير الذين يعتبرون كتابا وأدباء ومفكرين ليسوا أهلا لهذه الشهرة ولهذه الأوصاف فشهرتهم زائفة صنعتها وسائل الإعلام دون أن يكون لهم رصيد إبداعي أو منتج ثقافي ذو قيمة.

وإذ ينتهي المؤلف من طرح هذه الإشكاليات من منظور تنويري معاصر، نراه يعمد إلى بيان أهم المؤثرات في تنوير الفكر العربي المعاصر، داعيا إلى إحياء ما كان معتبرا منها في الماضي ثم أصيب بالانحسار، ويخص منها فعاليات الثورة الفرنسية ومبادئها، وحركة الترجمة لمنجزات الحضارة الغربية في العلم والأدب والفن والفكر والفلسفة، ثم يناقش الدعاوى التي يراها مناهضة لدعوته هذه، مثل دعوى معارضة التقدم العلمي للأخلاق، وأسطورة الغزو الثقافي، وتهميش دور الاستشراق في حركة التنوير في الفكر العربي المعاصر.

فيما يخص الدعوى الأولى؛ يدعو المهاجمين للتقدم العلمي. إلى ضرورة التفرقة والتمييز بين النظريات العلمية. وتطبيقاتها العملية في صور تقنيات، ويوضح كيف أن مسئولية ما ينجم عن التقدم العلمي والتقني من سلبيات أخلاقية ونفسية وتربوية واجتماعية لا يتحملها العلماء والمخلصون في جهودهم وغاياتهم وإنما يتحملها أولئك الذين يوظفون أو يستغلون منجزات العلم والتقنيات لتحقيق غايات لا إنسانية. وفيما يخص دعوى مقاومة الانفتاح على الثقافات الأجنبية درءًا لخطر الغزو الثقافي، يرى المؤلف أن هذه الدعوى بما تتضمنه من خوف طفولي ووهم مرضي، تؤثر بالسلب في حركة التنوير وتصيب عقولنا بالتخلف وثقافتنا بالجمود. أما عن حركة الاستشراق ودورها التنويري، فإن المؤلف يشيد بهذا الدور، وإذا كنا لا نتفق معه ولا ننكر هذا الدور، إلا أن لدينا بعض التحفظات الخاصة ببعض السلبيات التي نجدها في رؤى بعض المستشرقين وأحكامهم التقييمية وبعض مناهجهم، تلك التي خلت في بعض الأحيان من الدقة والموضوعية والنزاهة.

وفي النهاية يقدم المؤلف رؤيته المستقبلية للثقافة التنويرية، يمهد لها بالتنظير لمفهوم المثقف ودوره وما ينبغي أن يتوفر في شخصيته من مقومات وفاعليات تفرق بينه وبين غيره من الناس وتمكنه من تحمل مسئولياته، على مستوى الفكر والعمل، في دعم حركة التنوير وإثرائها.

ويأتي الباب الثاني من كتاب «العقل والتنوير في الفكر العربي المعاصر». لنجد المؤلف يخصصه لدراسة «قضايا العقل والتنوير من خلال شخصيات فكرية» عربية، فيما عدا شخصيتين غير عربيتين هما: **جمال الدين الأفغاني** والفيلسوف الإسلامي **محمد إقبال**. وفي استقراء لتاريخ حركة التنوير في الفكر العربي

والإسلامى بنظرة تحليلية نقدية، يستعرض المؤلف المحتوى الثرى والمتنوع فى كمه وكيفه، لما يعد - فى نظرنا وفى نظره فيما نعتقد - أطرا مرجعية لهذه الحركة منذ بواكيرها فى القرن التاسع عشر وخلال تناميها وتعاظمها حتى وقتنا هذا، ويدعونا إلى ضرورة الإفادة من هذا النتاج التنويرى لهؤلاء الذين أسهموا فى إنشاء هذه الحركة ودعمها، كل بحسب نوعية عطائه وتوجهاته التى تنطلق أساسا مما أثر أن يتبناه من قضايا تمثل دوائر متصلة فى مجال التنوير.

ويعقد المؤلف لكل شخصية من هذه الشخصيات الفكرية والقضايا التى كانت محور اهتمامها، فصلا قائما برأسه. وتبعا لعدد هذه الشخصيات تبلغ فصول هذا الباب واحدا وعشرين فصلا. ولا يتسع المجال إلا لإطلالة سريعة من جانبنا تمكننا من إبراز القضية أوالإشكالية التنويرية التى أثارها وعالجها كل مفكر من هؤلاء دون إخلال برؤية مؤلف الكتاب النقدية والتقييمية الخاصة بإسهام كل مفكر فى إثراء حركة التنوير.

وأول ما يطالعنا فى هذا الباب، بحسب منهجية المؤلف فى العرض - شخصية **جمال الدين الأفغانى**، وكيف وقع هذا المفكر - فى رأى المؤلف - بين شقى الرحى اللذين أحدهما ساكن والآخر متحرك، من حيث كان **الأفغانى** ذا فكر جامد منغلق دينيا، وذا فكر وعمل سياسى واجتماعى إصلاحى ثورى منطلق. ومن ثم فقد كان بماله من فكر ونشاط سياسى واجتماعى، ذا دور وإن يكن ضئيلا فى حركة التنوير.

ثم يشيد المؤلف بالدور الريادى للإمام **محمد عبده** فى مجال الإصلاح الدينى والاجتماعى، وانعكاسات هذا الدور على حركة التنوير وإثرائها، ويعتبره المؤلف مجددا للفكر العربى الإسلامى من الطراز الأول، بفعل ما توفر عليه من عقلية واعية متفتحة، وثقافة متنوعة وسيعة، ومنهجية عقلية مقننة تعتمد على التحليل والنقد لمعطيات التراث الدينى والفكرى فى محاولة منه لإعادة بنائه وتجديده. ويشيد المؤلف بمواقف وآراء تنويرية للأستاذ الإمام، يتمثل أهمها فى دعمه للاجتهاد وإعمال العقل فى تأويل النص الدينى، ومقاومة دعاوى الجمود والانغلاق ودعوته الصريحة إلى العلم والمدنية.

ثم يعرض المؤلف لمفكر آخر هو **عبدالرحمن الكواكبى**، مبرزا دوره فى الإصلاح السياسى والاجتماعى، من خلال أفكاره التى أودعها كتابيه: «أم القرى» الذى يتضمن نقده للشعوب الإسلامية، و«طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» الذى يتضمن نقده للحكومات الإسلامية فى عصره. ويبرز المؤلف موقف **الكواكبى** الرافض لكل أشكال الاستبداد والمستبدين فرادى وحكومات.

وينتقل بنا المؤلف إلى **قاسم أمين** واهتمامه بقضايا المرأة من منظور تنويرى ويبرز تبنيه للدعوة إلى تحرير المرأة العربية من القيود والأغلال الموروثة والعادات والتقاليد البالية. إلى جانب إبراز أهم الآراء والأفكار التى تبناها قاسم أمين والتى رفضها وقاومها أيضا فيما يتعلق بالمرأة مثل مسألة الحجاب وعمل المرأة

وواجباتها العائلية والمجتمعية. وحقوقها الدينية والسياسية والاجتماعية، ومسألة حق الطلاق.

ثم يعرض للمفكر الإسلامى محمد إقبال باعتبار ما للفكر الإسلامى من صلة وثيقة بالعروبة لغة وتاريخا وفكرا، ويوضح كيف تبنى هذا المفكر قضية التجديد فى الفكر الإسلامى ودعوته إلى الإصلاح الفكرى والاجتماعى، مما انعكست آثاره على حركة التنوير فى الفكر العربى والإسلامى المعاصر.

ويعرج المؤلف، بعد ذلك، على الشيخ مصطفى عبدالرازق وموقفه الفلسفى التنويرى وكيف أنه بثقافته الموسوعية واهتماماته الدينية والعلمية والفلسفية وجمعه بين النظر والعمل، قد أسهم فى إثراء فكرنا العربى الإسلامى المعاصر، ودعم حركة التنوير بفكره الواعى وآرائه الجريئة ومنهجه العقلى ونشاطه المبدع الخلاق فى المجالات الفكرية والاجتماعية والسياسية.

وعن دور أحمد أمين فى حركة التنوير، فإن المؤلف معتبرا ما كان لهذا المفكر من تصانيف فى التاريخ للإسلام والحضارة العربية الإسلامية، وماحققه من مؤلفات تراثية فلسفية وأدبية، يعده علامة مضيئة شامخة فى تاريخ الفكر التنويرى فى العصر الحديث فى جوانبه الفكرية والأدبية.

وأما عن يوسف كرم، فإن المؤلف يعتبره. من منظور تنويرى، من كبار مؤرخى الفلسفة ودارسى الفكر العربى باعتبار ما كان له من مؤلفات فى تاريخ الفسلفة الغربية، وفى المشكلات والقضايا الفلسفية ذات الأهمية.

وفيما يخص أستاذ الجيل أحمد لطفى السيد، فإن المؤلف يعده علما بارزا من أعلام التنوير فى الفكر المصرى والعربى بفضل ما كان له من أثر بالغ فى إثراء الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية من خلال مقالاته وتأليفه وترجماته، ودعوته إلى الانفتاح على الثقافة الغربية، وإسهامه فى دعم الحركة الوطنية ضد الاحتلال، ودعم قضايا الحرية والاستقلال والتربية وتحرير المرأة.

وإذ يصل المؤلف إلى طه حسين، فإنه يعتبره رائد التنوير وقمته فى عالمنا العربى المعاصر، من حيث أنه خاض الكثير من المعارك الفكرية ذات الصلة الوثيقة بقضية التنوير. ومن أمثلتها قضية الأصالة والمعاصر، وقضية الدفاع عن الحضارة الغربية ومنجزاتها، والدفاع عن الفنون الجميلة والآداب الراقية، ونقده لمناهج التعليم، ومقاومته لدعوى الخلط بين االدين والعلم، واحتفاؤه بالعقل والفكر العقلانى المستنير، وغلبة النزعة النقدية فى منهجه، وجرأته فى الدفاع عن آرائه وأفكاره.

ينضاف إلى هذه الكوكبة من الشخصيات التنويرية، عثمان أمين أحد أعلام الفكرالعربى المعاصر البارزين. ويستدل المؤلف على اتجاهه وفكره التنويرى بدفاعه عن العقل من خلال دفاعه عن الفلسفة والتفلسف. ودعوته إلى تحرير العقلية العربية وإيقاظ الوعى الإنسانى قبل الوعى القومى، ودعوته إلى القيم الروحية الإنسانية الرفيعة التى ضمنها كتابه «الجوانية»، وإلى الربط بين الفكر والعمل.

ومن منظور علمانى تنويرى، يعرض المؤلف لفكر توفيق الحكيم الذى جمع بين الأدب والفلسفة، ويرى أن الأدب الروائى والمسرحى ومؤلفاته التى تتضمن

أفكارا ورؤى فلسفية، إنما تعبر بجلاء عن فكر علمانى تنويرى يعتمد على نزعة تأملية فلسفية نقدية مكنته من إثارة قضايا ومشكلات مستمدة من واقعنا الفكرى والأدبى والفنى والاجتماعى والسياسى، مثل دعوته إلى ضرورة الترجمة، والمزج بين التراث والمعاصرة، وحرية التفكير والتعبير ومحاربة التقليد، وإيمانه بالتعادلية فى صورها المختلفة.

وعن الرؤية التنويرية وصلتها بالأخلاق فى فكر **توفيق الطويل**، يرى المؤلف أن هذا المفكر يعد أنموذجا يحتذى فى فكره الجاد المستنير ونشاطه الثقافى الدءوب، وسلوكه القويم، وإن تآليفه وترجماته وتحقيقاته فى مجالات الفكر الإسلامى والعربى والفلسفات الغربية واهتمامه الفائق بالفلسفة الخلقية وبالأدب والفن ونشاطاته العلمية والعملية المتنوعة، تجعله خليقا بأن يعتبر رائدا من رواد التنوير المعاصرين.

وينتقل المؤلف إلى **على عبدالواحد وافى**، فيعتبره أول رائد معاصر لعلم الاجتماع فى مصر والعالم العربى. ويرى أن كتاباته تكشف عن رؤية علمية تنويرية من حيث إثرائه الفكر الاجتماعى وربطه بمشكلات المجتمع.

ومن خلال رؤية نقدية عميقة فى فكر **يوسف إدريس**، يكشف المؤلف عن كثير من المبالغات فى الآراء والأحكام التقييمية التى تناولت فكر هذا الأديب، لكنه يحمد له اتجاهه النقدى الذى واجه به العديد من الظواهر السلبية التى ابتلى بها المجتمع المصرى والمجتمعات العربية المعاصرة، ومن ثم كانت له آراء وأفكار تنويرية.

ثم يعرج المؤلف على **جمال حمدان**، فيبرز اهتماماته العلمية والثقافية ويتناولها من منظور سياسى تنويرى ويقف طويلا عند كتابة «شخصية مصر» ويشيد به أيما إشادة. ويرى أنه يفى كل كتاباته صاحب رؤية تنويرية.

وينتقل المؤلف إلى مفكر مغربى هو **محمد عزيز الحبابى**، ويؤكد على أنه كان يتمتع برؤية حضارية ثقافية استخرجت مادتها من اهتماماته الفسلفية والأدبية وإبداعاته فيها مما أثرى حركة التنوير.

ويعقد الولف فصلا مطولا يعرض فيه للرؤية العقلية التنويرية المستقبلية للمفكر **زكى نجيب محمود**، فيثنى عليه الثناء كله والذى هو جدير به، ويبرز دوره الرائد والحيوى فى إثراء الفكر العربى المعاصر ودعم التنوير، والانتصار الفائق للعقل الذى أعمله باقتدار فى تفجير قضايا فكرية هامة ومعالجة موضوعات شتى فلسفية وأدبية وفنية واجتماعية استمدها من أعماق واقعنا الفكرى والثقافى ويعتبره المؤلف على رأس المفكرين العرب المجدون فى هذا القرن، فضلا عن كونه إحدى قمم التنوير فى عصرنا هذا. ويذكر المؤلف أهم القضاياالتى ناقشها زكى نجيب وأدلى فيها بدلائله مثل قضية تجديد الفكر العربى، وقضية الأصالة والمعاصرة، والصلة بين العلم والفسلفة، وربط الفسلفة بالواقع ومشكلاته، وغيرها. ثم يعرض المؤلف للمفكر **جورج قنواتى** ورؤيته العلمية التنويرية ويعتبره رجل فكر من الطراز الأول على أساس ما توفر لهذا الفكر من ثراء وعمق وتنوع وما كان لصاحبه من نشاطات علمية متعددة.

وفى الفصل الحادى والعشرين ـ وهو الأخير ـ يعرض المؤلف لأديبنا العالمى «نجيب محفوظ» والرؤية الأدبية الفلسفية التنويرية» ويرى المؤلف أن أدبه وفكره يستند إلى أصول فلسفية بعيدة المدى ويؤثر المؤلف وصف أديبنا العالمى بأنه روائى ومؤرخ وسياسى، يتمتع بحس اجتماعى وبحس واقعى، وبحس نقدى متميز يظهر واضحا فى بعض رواياته، كما أن بعض قصصه ورواياته تتضمن أبعادا وأفكار السياسية، كما تتضمن إثارة لإشكاليات وقضايا اجتماعية وفلسفية تمثل آراءه وأفكاره فيها إثراء لحركة التنوير، غير أن المؤلف يخالفه فى نزعته التفاؤلية.

وفى نهاية المطاف أقول إن كتاب «العقل والتنوير فى الفكر العربى المعاصر» للدكتور عاطف العراقى، سياحة عقلية خالية من أى تعصب، بعيدة عن أى إسفاف، مجردة من أى هوى، واعية متأنية فى ذاكرة تاريخ حركة التنوير فى مصر والعالم العربى، نقف خلالها مع المؤلف على منجزات شخصيات صنعت هذا التاريخ، كما نقف معه على أبعاد رؤيته الخاصة لهذه الحركة ومشروعيتها وحتميتها المعاصرة وما تضمنته هذه الرؤية من آراء وأفكار له فى قضايا عديدة تتصل وثيقا بقضية التنوير.

لكن هذه السياحة فيما يمثل تاريخا مازال حيا نابضا، تحكمها ضوابط لا تجعلنا نغوص فى الذاكرة بدرجة تحجب عنا الواقع الحالى واستشراف المستقبل المأمول، فعلى قدر ما تحققه لنا من متعة التذكر، فإن إصرار المؤلف على دعوتنا لمشاركته فى إطلالته النقدية على الواقع الثقافى والفكرى الذى يراه متردبا متراجعا، لا يلبث أن يصيبنا بصدمة تحقق معاناتها للعقل العربى هزة عنيفة تسهم فى بعثه من رقاده ليعاود إثبات ذاته وإثراء وجوده وتغيير واقعه وانطلاق طاقاته ليواصل مسيرته على درب الرواد، فيمحو ما قد ران على واقعنا الفكرى من جمود وتقوقع أثمرا تخلفا ثقافيا موغلا فى العقل الفردى والجمعى على السواء.

*نستور ماتساس**
ت: أحمد نبيل الألفى

التماسيح
(درس عن الإنسانية للأسماك الميتة)
مسرحية من فصل واحد

شخصيات المسرحية:

- المدرس. - المهرج.
- أولجا. - أصوات مسجلة......

الديكور:

(أروقة عرض ذات أحواض للأحياء المائية بإحدى مدن الأقاليم. فى عمق المنظر وحول مجموعة أحواض زجاجية مضاءة للأسماك، تلاحظ على اليسار لافتة مضاءة تتدلى من السقف مكتوب عليها: «أحواض لجموع حائرة»، وعلى اليمين تلاحظ لافتة أخرى مكتوب عليها: «خروج الطوارئ» وهى مضاءة كذلك).

يرفع الستار رويدًا رويدًا بينما تصدح موسيقى قوية ذات طابع عسكرى، وفى وسط المنظر يقف المدرس؛ رجل متوسط العمر يرتدى حلة زرقاء ذات طراز قديم ويضع على عينيه نظارات مذهبة ويبقى للحظات ثابتًا فى مكانه حتى تنتهى الموسيقى العسكرية فيتقدم فى اتجاه الجمهور ويسأل المدرس: هل فهمتم جيدا يا أبنائى؟

●

أصوات الصغار: (وهم يجيبون دائما معا فى صوت واحد) نعم يا أستاذ.

المدرس: (بجدية تامة) كان ذلك هو النشيد القومى للأسماك التى تعيش جماعيا فى البحر أو على الأرض . والعنصر المميز لهذا النوع من الكائنات هو الافتقار إلى الإرادة، وإلى الاستقلالية وإبداء الرأى الشخصى. فالكائنات الأخرى تقرر لنفسها فيما يتعلق بالحياة أو الموت. (بلهجة مغايرة) هل فهمتم يا أبنائى؟

أصوات الصغار: نعم يا أستاذ.

---

* كاتب ومخرج فى ميدان السينما اليونانية، صدر له ١٢ كتابا (روايات، وقصص قصيرة، وحكايات خيالية) وأخرج ٢٤ فيلما بين طويل وقصير قدمت فى كثير من اللقاءات والمهرجانات الدولية.

وتقديرًا لمجموع إنتاجه الأدبى والفنى تم تتويجه بعدة جوائز، من بينها: جائزة الحكومة اليونانية، وجائزة هانز أندرسون للتميز، والميدالية الفضية المذهبة للفنون والعلوم والآداب، وجائزة مهرجان روما للأفلام التسجيلية، والجائزة الأولى للأفلام التسجيلية أيضًا بمهرجان سالونيك، والجائزة الكبرى لمهرجان مرسيليا... وغيرها.

المـــــــدرس: باختصار، أنتم تعيشون وتتصرفون مثل هذا النوع من الأسماك التى توصف بأنها عسكرية، وهذا مؤداه بالمصطلح العلمى «Spiriti Morti in terram dei».

(تدخل أولجا، وهى امرأة ليست فى ريعان الشباب ولكنها مازالت بعد جميلة، إنها متشحة بالسواد وتضع قبعة سوداء أيضًا تتدلى أطرافها حول رقبتها، تأتى من عمق خشبة المسرح وتهرول فى اتجاه المدرس).

أولجـــــــا: أليس هذا هو المكان الذى سيلقى فيه الأستاذ الكسى تزيركوف محاضرته عن الأنواع المختلفة للأسماك البشرية؟

المـــــــدرس: (ناظرًا إليها فى غضب بالغ) أجل ياسيدتى. ولكن الأستاذ الكسى تزيركوف قد إنتهى لتوه من إلقاء محاضرته.

أولجـــــــا: (بخيبة أمل) ياللخسارة! لكم كنت أود الاستماع إليه.....

(وبعد لحظة تفكير سريعة) أيمكننى التعرف عليه؟

المـــــــدرس: (باعتزاز) لك الشرف ياسيدتى أن تكونى الآن فى مواجهته (يقدم نفسه) الكسى تزيركوف، أستاذ الإنسانيات الحقيقية والمزيفة، وأستاذ العلوم الحربية للدفاع عن السلام، وأيضًا علوم السلام للدفاع عن الحرب.

أولجـــــــا: (بتأثر بالغ) هذا شرف كبير لى ياسيدى الأستاذ. منذ طفولتى وأنا أقرأ كتبك وأستشعر رغبة ملحة فى التعرف عليك! لقد درست تقريبًا كل ما كتبت.

المـــــــدرس: (مزهوا بنفسه) وما هو الكتاب الذى تفضلينه من بين مؤلفاتى التى لا حصر لها؟

أولجـــــــا: أعجبنى كثيرًا دليلك عن طبخ الأسماك، إنه كتاب مدهش، ويشغفنى بصفة خاصة الفصل الذى عنوانه: «سمندر الماء بأطرافه الرخوة مع البطاطس».

المـــــــدرس: إنك تقعين فى خطأ جسيم ياسيدتى، فسمندر الماء بأطرافه الرخوة - التى تتضمن جلدًا لينًا بين الأصابع - والذى يسمى علميًا Tritutrus palmatus، ليس سمكًا.

أولجـــــــا: (فى دهشة) وماذا يكون إذن؟!

المـــــــدرس: عنصر بشرى، كثيرًا ما يغذى نفسه بأفراد من جنسه. (ثم بلهجة مغايرة) استمعى إلى ياسيدتى: لقد كان ينبغى أن تكونى على بينة من كل هذا بالتفصيل، إذا كنت تقرئين كتبى كما قلت لى منذ لحظة شأنك فى هذا شأن تلاميذى، الأموات منهم والأحياء، والذين كان عليهم أن يعرفوا كل ما له علاقة بالأسماك الحقيقية...

(ثم مستديرًا فى اتجاه الجمهور) أليس كذلك ياأبنائى؟

أصوات الصغار: نعم ياأستاذ.

المـــــــدرس: (إلى أولجا) لقد سمعتهم، أليس كذلك؟ إنهم جميعا متفقون معى... فضلًا عن أن هذه هى الإجابة الوحيدة التى بوسعهم أن ينطقوا بها (مقلدًا أصوات التلاميذ) «نعم ياأستاذ» إنهم جميعًا مطيعون بسبب الجهل ومخلصون بسبب الخوف.

أولجـــــــا: (شاردة) هذا... هذا أمر بالغ الصعوبة ياسيدى الأستاذ.

المـــــــدرس: فى حوض كحوضنا البشرى، كل شىء بالغ الصعوبة ياسيدتى... وهو ما يعتبر المشكلة

الكبرى التى تواجهها تماسيحى العزيزة فى الفترة الراهنة.

اولجــــــا: (مروعة تقريبًا) هيه...! ولكن هل توجد هنا...

المــــدرس: هذا طبيعى جدًا ياسيدتى. فحوض متوافق ومتزامن تمامًا كحوضنا، ويضم كل فصائل ونوعيات البشر: من عسكريين، إلى رجال دين، إلى كتاب، إلى متوحشين من اكلة لحوم البشر... حوض كهذا، يتحتم ان يضم كذلك تماسيح، ولكن مشكلة تماسيحى التى ذكرتها لك منذ قليل، تتلخص فى الصعوبة التى تواجهها للتاقلم والتعود على المناخ المتغير للفترات التاريخية المختلفة.

اولجــــــا: انا لا افهمك ياسيدى الأستاذ..

المــــدرس: اتبعينى ياسيدتى! (يتقدم نحو عدد من الاحواض الزجاجية المضاءة) انظرى هناك فى المؤخرة...

اولجــــــا: (تقترب من المدرس، وتمعن النظر فى الاتجاه الذى يشير إليه) هذا صحيح...

المــــدرس: ماذا تتبينين هناك؟

اولجــــــا: ارى تمساحين.. هناك.. يستريحان.

المــــدرس: لكم انت ساذجة ياعزيزتى! إنهما لا يستريحان، ولكنهما مستغرقان فى النوم.

اولجــــــا: (محتجة) ينامان لكى يستريحا!

المــــدرس: (فى حدة بالغة) إن «رد الفعل» ياسيدتى ليس مسألة راحة على الإطلاق... هذان التمساحان - شانهما شان كل تماسيح العالم - ياتى نومهما كرد فعل طبيعى من اجل ان يعيشا. إنه موت مؤقت يسمى ايضًا «بيات شتوى». هل فهمتنى الآن؟

اولجــــــا: (بخجل) اخشى الا اكون قد فهمت. (ثم وهى تحاول تبرير موقفها) إننى كما ترى، ليس لى إلمام عريض فيما يتعلق بالعلوم. تنقصنى الثقافة كما كان يقول لى زوجى المسكين. لكن هذا لا يعنى إطلاقًا اننى لست شغوفة إلى حد الهوس بكل ما هو إنسانى او غير إنسانى كذلك. إليك مثلا، عندما قتلت اطفالى، حرصت للغاية على دفنهم فى مقبرة مريحة وهادئة حيث يتاح لهم جيدًا دراسة عادات وتقاليد مجتمعنا.

المــــدرس: إن حكايات اسرتك ياسيدتى لا تهمنى فى شىء. ارجوك ان تتكرمى بالتزام الصمت، لأن الذين تابعوا محاضرتى لديهم الرغبة فى ان يوجهوا إلى اسئلة.

صــــوت رجل: (من خلال تسجيل) إن السيد الأستاذ محق تمامًا! فقد جاء دورنا لنوجه إليه الأسئلة عن موضوع محاضرته.

المــــدرس: (إلى اولجا) اتسمعينه ياسيدتى؟ منذ ما يزيد على قرن من الزمان وانت تضايقيننى باسئلتك.

اولجــــــا: إنك تبالغ ياسيدى الأستاذ. (وتضيف فى ابتسامة) ثم ان الزمن من ناحية اخرى لا اهمية له فى الأحواض المائية. فلا شىء يتغير هنا، والماء دائما هو الماء.

المــــدرس: (بعصبية) كفى ياسيدتى... إنك من فصيلة السمندر الأسود «سلمندرا اترا Salamandra atra»، نوع من الضفدعيات البرمائية التى لا احبها مطلقًا.

اولجــــــا: (فى دهشة) كيف تكهنت بذلك؟!

المــــدرس: (فخورًا بنفسه) هذا تخصصى! وانا على امتداد زمن ممارستى للتشريح والتصنيف لم اخطئ

أبدًا. ثم أنه واضح جدًا من تكونين: إن لديك كل عيوب نوع لا أقبله مطلقًا فى أحواضى. إنك تتحملين الأسر عن طيب خاطر، ياسيدتى العزيزة. لقد ولدت لتعيشى سجينة. ولعلك سعيدة بحالة أسرك. والعمل الوحيد الذى يمكن أن نعجب به فى حياتك البائسة، هو قتلك لأطفالك. ولكنك، حتى فى هذه الحالة البطولية، كان رد الفعل لديك وقتيًا وعابرًا. إننى على يقين تمامًا من أنك تذهبين فى أيام الآحاد متشحة بالسواد لزيارة أطفالك فى مقبرة الحى. وربما تنخرطين أيضًا فى البكاء وتمثلين دور الأم المنكوبة. اقرئى ياسيدتى نسختك من كتابى عن العلوم، وستجدين فيه كل التفاصيل عن حالتك بكل خصائصها البغيضة!

أولجـــــا: (بخيبة أمل كبيرة) إنى يائسة ياسيدى الأستاذ... فبرغم معرفتى لجذورى البعيدة التى ترجع إلى السمندر الأسود، إلا أننى لم أكن أتصور مطلقًا أن موقفى فظيع إلى هذا الحد. فأنا ربما أقبل الأسر باعتباره تقليدًا اجتماعيًا، ولكن هذا لا يعنى مطلقًا أن الأسر يعجبنى.

المـــــدرس: (مستفزًا) إذا كان الأسر لا يعجبك حقيقة، فماذا تفعلين كرد فعل لذلك؟ ماذا تفعلين إذن ياسيدتى العزيزة، أنت وكل السمندر الأسود؟! (ثم باعتزاز) بينما تماسيحى...

أولجـــــا: ماذا تفعل تماسيحك؟

المـــــدرس: إن لها ردود أفعالها، التى قد تكون ردود أفعال مؤسفة ومحزنة، ولكن مع ذلك فهى ردود أفعال حقيقية. تعالى لترى ياسيدتى، تعالى لتشاهدى عجبا... (يتناول يد أولجا ويقتادها نحو الحوض الزجاجى الكبير فى عمق المنظر) هل ترينهما؟ إنهما ساكنان بلا حراك، وسيبقيان هكذا على امتداد الشتاء.

وعلى هذا النحو تجد السلحفاة الصغيرة فرصتها لإظهار قوتها المثيرة للسخرية. فالسلاحف تمر على أجساد التماسيح وهى تعتقد أنها صاحبة السيادة فى هذه الأحواض الزجاجية!... يالها من حيوانات مسكينة!.. فهى أيضًا كالغالبية من بيننا، لا تستطيع أن تتفهم مدى عظمة هذا الموت المتمثل فى «البيات الشتوى».

وأمام هذا الإلغاء البطولى الذى يتوارى فيما وراء هذا السكون... يأتى الأطفال إلى أروقة هذه الأحواض، وينظرون متململين إلى كل أنواع السمك التى لا تهتم بوجودهم. ثم يتوقفون أمام التمساحين قائلين لأمهم:

أصوات أطفال: (مسجلة) أوه! أماه! التماسيح! تعالى انظرى! ولكنها لا تتحرك أبدًا! لماذا؟

المـــــدرس: وبما أن الأم تكون عادة غبية بما فيه الكفاية فهى تجيبهم:

صوت امرأة: (مسجل) ذلك أنها تنام ياأبنائى، ولكن هيا بنا الآن، لقد شبعتم من الفرجة، لنذهب إلى محل الحلوى لتأكلوا نصيبكم من «الجاتوه»... وأنت ـ لأنك كنت طفلًا مطيعًا ـ سأشترى لك أيضًا اللعب التى طلبتها منى: «عساكر، وأسلحة حرب».

أصوات أطفال: (مسجلة) والتماسيح ياأماه؟

صـوت امـراة: (مسجل) دعوها فى سكونها... إنها شديدة القبح!

المــدرس: لقد سمعتم فيما أرى... يالها من أعجوبة جهل وصغائر بورجوازية! ومع ذلك فالأطفال قد أدركوا بالبداهة أن ثمة شيئًا فى ذلك الوضع السلبى للتماسيح... ولكن من يستطيع أن يشرح لهم الحقيقة؟

الحقيقة الصحيحة

اولجـــا: (فى حياء) وماذا تكون هذه الحقيقة ياسيدى الأستاذ؟

المــدرس: لكم أنت بلهاء ياسيدتى! شأنك فى ذلك شأن معظم الأسماك التى تعيش فى أحواض اجتماعية مختلفة. إنهم مثلك فى كل ما يقولون، وأحيانا فى كل ما يفكرون فيه، لا يعرفون سوى كلمة «نعم»!

اصوات الصغار: نعم يا أستاذ!

المــدرس: لك أن تعجبى بهم ياسيدتى العزيزة! إنهم أسماك المياه العذبة التى تستطيع الحياة فى كل مكان، وتستطيع أن تتأقلم مع كل المواقف الاجتماعية، والأخلاقية، والدينية...

اولجـــا: ومع ذلك ياسيدى الأستاذ، فأنا شخصيًا...

المــدرس: (مقاطعًا) ماذا تفعلين أنت؟ أنت شخصيًا؟! إنك تتعلمين كيف تطبخين! أسماك مقلية مع البطاطس أو أسماك مسلوقة مع البيض. «أنت تأكلين أسماكك، وهى أيضًا لديها الرغبة فى أن تأكلك». ومع ذلك فأنت تحاولين أن تكونى لطيفة معها عندما تلتقين بها فى الأحواض الرسمية الكبيرة. إنك تحيينها برشاقة، وتوجهين إليها الدعوة لزيارتك فى حوضك دون أن تجرؤى يوما على قول الحقيقة لها، وأن هدفك الوحيد هو التهامها بنهم مع الأسرة. (يقترب منها) أليس كذلك ياعـزيزتى «سلمندرا أترا Salamandra atra»؟

(ثم يتقدم نحو مقدمة المسرح).

صـوت رجل: (مسجل) اسمح لنا بالاعتراض ياسيدى الأستاذ. كنت تحدثنا منذ قليل عن التماسيح، فتابع حديثك عن هذا الموضوع. إن السمندر بمختلف ألوانه لا أهمية له بالنسبة لنا.

المــدرس: (ملتفتًا إلى أولجا بغضب شديد) أترين ياسيدتى؟ بسببك بدأت أتكلم عن السمندر الذى لا أهمية له، بدلًا من تحليل المشكلة الكبرى المتعلقة بالتماسيح.

اولجـــا: تابع حديثك إذن، فلم يرغمك أحد على أن تهتم بأمرنا. هيا تفضل. (تتقدم نحو لافتة «خروج الطوارئ» لكى تنصرف، لكن صوت المدرس يرغمها على التوقف).

المــدرس: الخروج من هذا الاتجاه محظور عليك ياسيدتى.

اولجـــا: (تستدير إليه) لماذا؟

المــدرس: (يوجه نظرها إلى اللافتة المضاءة) ألا تعرفين القراءة؟ انظرى فوق: «خروج الطوارئ». يعنى فى حالة الخطر. وإذن، فهذا ليس من أجلك، أنت التى ليس لديها أى وعى أصيل ودقيق فى مواجهة الخطر. أنت، أنت تعرفين كيف تنزلقين، وتختبئين، وتفلتين... إنك أصيلة فى انتمائك إلى السمندر الأسود، من هذا الاتجاه للخروج يمر فقط الموتى أصحاب الضمير الحى. وأعنى بهم أولئك الذين يرفضون التأقلم مع الأحواض،

أولئك الذين لا يقبلون وجه الماء بحياده اللامبالي..

اولجـــــا: (مروعة تقريبًا) إذن، ياسيدى الأستاذ، دلنى على الطريق الذى أستطيع الخروج منه.

المـــــدرس: (مشيرًا إليها فى إتجاه صالة المسرح) من هنا ياسيدتى.

حيث يوجد آخرون من السمندر فى انتظارك.

اولجـــــا: (تتقدم نحو مقدمة المسرح، ولكن قبل أن تنزل الدرجات المؤدية للصالة تستدير وتسأل المدرس بخجل بالغ) قل لى ياالكسى تزيركوف، الا يوجد لى أى أمل؟

المـــــدرس: (مفكرًا) أمل... لا أعرف هذه الكلمة... ربما تكون كلمة أجنبية... أليس كذلك؟ عربية أو بالأحرى صينية؟

اولجـــــا: ماذا بك ياسيدى الأستاذ!... إنها كلمة دارجة ألف الناس استخدامها كل يوم تقريبًا!

المـــــدرس: فهمت ياسيدتى. إنها «كلمة سمندرية Mot sal-amandrien».

اولجـــــا: (بارتياح) ولكن ثمة تفسيرات كثيرة لأمور قد يرتبط بها «الأمل»: الحياة، الموت، الخبز، الحرية، العمل، البهجة، الفن، العلم، المسرح، الحرب، الـ....

المـــــدرس: (صارخًا) كفى... كفى... «الأمل» هو صرخة جنس السمندر، كمواء القط، وثغاء العنزة، ونباح الكلب، وعويل التمساح.

اولجـــــا: إنك عالم حقيقى ياسيدى الأستاذ! (تقترب منه) وإذن، هل بوسعى التعلق بالأمل؟

المـــــدرس: تطلبينه أنت، أنت نفسك... ولكن بكل الأمانة والصدق. وإذا حدث ذات يوم أنك أصبحت تقدرين على ممارسة عويل التماسيح، فسوف تستطيعين وقتذاك أن تعودى لزيارتنا من جديد. فسيكون دائمًا فى حوض التماسيح مكان صغير من أجلك.

اولجـــــا: (تندفع نحو المدرس وتقبل يديه) كنت على يقين، من شمولية تفهمك، ياسيدى الأستاذ.

المـــــدرس: كونى مطمئنة ياسيدتى، فأنا أكره العاطفية المعلنة: إنها الخطر الكبير الذى يتهدد العلوم والأدب... (ثم يتابع بلهجة مغايرة) والآن تستطيعين أن تجلسى فى ركن بلا حـــراك كى أتابع مناقشتى...

اولجـــــا: (مطيعة) سأفعل أقسم لك!.. (تجلس على الأرض، وتثبت عينيها على المدرس الذى يتقدم من جديد نحو مقدمة المسرح، ويشرع فى الكلام).

المـــــدرس: يوجد «السمندر الأسود Salamandra atra»، ولكن يوجد كذلك «السمندر المرقش Sal-amandra Maculosa» الذى له ذيل أسطوانى، ولونه أسود تنتشر عليه بقع صفراء. والسمندر بصفة عامة يسكن فى المدن الحديثة، ويرتاد الصالونات، والمسارح، والجامعات، والمقابر. وهذه المخلوقات - برغم ما نعتقده عن جهل ساذج - هى فى حقيقة الأمر مخلوقات سامة، ولديها كل المميزات والقدرات للنجاح فى الحياة. وأستشهد لكم بإحدى هذه القدرات التى تعتبر من خصائصها الجوهرية: فهى مخلوقات قادرة على إنتاج أجزاء مختلفة من أجسامها أو من أرواحها - إذا كانت لها روح - وهذا أمر نادر للغاية.

رد الفـعل: (مسجل) (عاصفة من التصفيق واصوات تصيح: برافو! برافو!...).

المدرس (وهو ينحنى للجمهور بارتياح كبير) أشكركم ياجمهور السمندر العزيز على لطفكم وتجاوبكم، هذا يشجعنى على مواصلة البحث والتقصى فى شئون جنسكم. وارجو ان تسمحوا لى الآن بالانسحاب إلى ناحية تماسيحى، فهى تنتظرنى منذ الصيف.

اولجا: (بصوت بالغ الارتفاع وهى تهب منتفضة من مكانها نحوه) أعتقد ياسيدى الأستاذ اننى فى فترة قصيرة من الزمن - ربما أقل من خمسة قرون - سوف أستطيع ان أطلق عويل التماسيح.

المدرس: (مستديرًا ناحيتها) إنك تبالغين فى تفاؤلك ياسيدتى...

اولجا: (محبطة) ومع ذلك فأنت نفسك قد عمدت إلى تشجيعى منذ حين.

المدرس: هذا صحيح، ولكننى لم اقل ابدًا إنى مؤمن بالمعجزات.

(مهرج سيرك يدخل بملابسه الملونة من الصالة إلى المسرح راقصًا؛ إذ تسمع فى الوقت نفسه موسيقى السيرك مرحة جدًا ومتصاعدة... بينما المدرس يتابع دخوله هذا فى دهشة بالغة!! ثم يقترب منه ويسأله؟!).

المدرس: من أنت أيها السيد، ومن الذى أعطاك الحق فى الدخول إلى أروقة هذه الأحواض؟!

المهرج: (لا يجيب مستمرًا فى اداء حركاته الراقصة...).

المدرس: (فى غضب) لقد سألتك أيها السيد، من انت، ومن أعطاك الحق للدخول فى أروقة هذه الأحواض المقدسة؟

المهرج: (يخرج من سترته الملونة ورقة من الكارتون الابيض مكتوب عليها بالخط العريض «لا اسمع»).

اولجا: المسكين لا يستطيع ان يسمعه، إنه اصم.

المدرس: هذا لا يهمنى وعلى أن أنصرف...

اولجا: وماذا عن سفينة نوح ياسيدى الأستاذ؟

المدرس عن أى سفينة تحدثيننى؟

اولجا: أتراك نسيت إذن! إن الأحواض المائية، شأنها شأن سفينة جدنا الأكبر «نوح» عليه السلام، وبالتالى يتحتم أن تضم هذه الأحواض كل الأجناس والأنواع من الكائنات البشرية لإنقاذها من الطوفان. والسيد المهرج - بعد السمندر - هو النوع البشرى الأكثر شهرة فى المجتمعات غير الاجتماعية التى يصبح تصورها فيما بعد الطوفان.

المدرس: (يقترب من مهرج السيرك ويتفحصه) أستطيع القول إنه بالأحرى من الضفدعيات المجزعة كالرخام، حرذون بر مائى يسمى بالمصطلح العلمى: «تريتوروس مارموراتوس Triturus Marmoratus» والصفة التى تتعين بها شخصيته هى قدرته الفائقة على افتراس والتهام بنى جنسه.

المهرج: فقط عندما أتحرك مدفوعا بالجوع.

المدرس: وإذن، فدائمًا!

المهرج: (ينفجر ضاحكًا) الجوع ياسيدى الأستاذ لا يتوقف إلا عند الموت، وأنا لا اريد أن أموت.

المدرس: ولكن هكذا ينطلق لسان الحال بأنك لست أصم.

المهرج: (يخرج من جعبته ورقة ثانية من الكارتون مكتوب

عليها «لا اتكلم»، ثم يخرج ثالثه عليها «لا ارى»، وبابتسامة عريضة يقول للمدرس: بحسب الأحوال... وهذا يعنى أننى إنسان متكامل.

المدرس: (صارخًا فى حدة وغضب) اغرب عن وجهى... إذا قدر لأحواضى المائية أن تكون سفينة نوح للبشر، فإنى أرحب بالطوفان! الطوفان!

المهرج: هدىء من غضبك ياسيدى الأستاذ... كن هادئًا...

المدرس: (اكثر حدة) اغرب عن وجهى، أقول لك... لقد اصبح على الأرض من الآدميين اكثر مما ينبغى... فلتقبل عليها إذن مملكة التماسيح... (ينظر حوله فى الاتجاهات الثلاثة المؤدية إلى المكان ويصرخ:) يا حراس... أين الحراس؟

(صمت عميق)

المدرس: الا يوجد أحد هنا؟ (يتقدم ناحية الأحواض وينظر). إن تماسيحى مازالت تغط فى النوم!... ياحراس... (ثم مرتفعًا بصراخه) خطر إنسان! ياحراس.....

المهرج: لا جدوى من صراخك ياعزيزى. إن السيدة وأنا، سوف تكون النجاة من نصيبنا. ولا شىء ولا أحد بوسعه أن يحول دون ذلك. إننا نمتلك قوة أعظم من الموت: «التريزوتاريا أريسيلندريكا بيوتيرنيا اناماريتوس امبوليكوس ان كريستالديكوس انديميونيس اكستيرتيراتوم انديجينيكوس استيولاتوم».

La "Trisutaria aric-
ylindricabiotirenia anamaritus embol-
icus in criystaldikus extirteratum in-
digenicus estipulatum".

كل هذا فى كلمة واحدة يعنى...

اولجا: (بإعجاب) يعنى ماذا إذن؟

المهرج: (موجها كلامه للمدرس) يعنى ماذا إذن ياسيدى الأستاذ؟ فانت العالم الكبير لهذا القرن، العالم الذى درس كل شىء ويعرف كل شىء، وأصبح يمتلك القدرة على التمييز بين البشر والأسماك او بين الأسماك والبشر، قل لنا إذن ماذا تعنى هذه الكلمات؟ ما هى هذه القوة التى تتيح لنا أن نبقى أحياء برغم الطوفان وكل ضروب الكوارث؟ إن وحوش ما قبل التاريخ العملاقة قد انقرضت نهائيًا، وتماسيحك ايضًا سوف تختفى نهائيًا فى زمن وجيز. أما نحن، الذين صنفتهم من فصيلة «التريتون» او «السمندر» فسوف نبقى (صائحًا) سوف نبقى! إلى الشيطان سفينتك!.. لسنا فى حاجة إليها، لاننا لا نخاف الطوفان. (ثم بلهجة انتصار) الآن، تستطيع أن تتعلمها ياسيدى الأستاذ. تستطيعون جميعا أن تتعلموها: «الطوفان هو نحن أنفسنا!»

المدرس: (ينظر إليه مروعًا... فهو فى حالة ذعر مفاجئ... ثم يتوجه إلى الجمهور ملتمسًا منه العون وقد تملكه اليأس) ساعدونى ياسادتى. انقذونى من هذا «التريتون»، وهذه «السمندر»: إن أحواضى المائية فى خطر. إن تماسيحى فى خطر. إن موتى فى خطر. (ينهار على الارض مرتكزًا على ركبتيه ومخفيًا وجهه بين كفيه).

المهرج: (إلى أولجا بصوت خفيض). اعتقد انه قد حان الوقت للخلاص من هذا الغبى.

اولجا: (مروعة) ماذا تريد أن تقول؟

المهـــــرج: (وقد أخرج مسدسًا من جيبه) أقتله... إن أولئك الذين يصرخون ويعترضون يكونون دائمًا خطرين جدًا على توازن عالمنا المختل التوازن. وهذا ينطبق بصفة خاصة على العلماء عندما يكابدون أزمات الضمير... مرضى هذا العصر القلق

اولجـــــا: جدًا لحضارتنا.

المهـــــرج: كلا، فأنا ضد العنف... ضد العنف.
(برقة بالغة) ولكن أين ترين العنف؟ إن الأمر لا يتعلق إلا بما يسمى «أوتانازى: Euu-thanasie». اتعرفين ياسمندرتى

اولجـــــا: العزيزة معنى كلمة «أوتانازى»؟.

المهـــــرج: كلا. فهى بالنسبة لى كلمة بالغة الغموض.
إنها كلمة من أصل يونانى تعنى إما «موتا بلا ألم»، وإما «قتلا مشروعًا وشرعيًا» تخليصًا للمريض من آلام قاسية ومزمنة لا شفاء منها.
(ثم بلهجة مغايرة) وإذن، ماذا ترين؟ سوف نهدى هذا القتل العلمى المشروع لهذا العالم المسكين الذى درس كل شىء ماعدا الجوهرى. إنه سر الـ «تريزوتاريا أريسيلندريكا، بيوتيرنيا أنا ماريتوس...».
"Trisutaria aricylindrica biotirenia an-amaritus..."

اولجـــــا: (تقاطعه صارخة) أستحلفك بالله الا تعاود النطق بهذه الكلمات. إذا كنت قد قررت قتل الأستاذ، فافعل، أما أنا، فسأنصرف، لأننى أخاف من الضجيج.

المهـــــرج: (متهكمًا بعض الشىء) أنت حساسة للغاية ياسمندرتى العزيزة.

اولجـــــا: ربما. (ثم بلهجة مغايرة) وإذن، سأنصرف؟

المهـــــرج: نعم... (يرفع يده اليمنى متهيئًا لإطلاق النار، بينما تقذف أولجا بنفسها عليه وتمنعه من ذلك...) ماذا دهاك؟ (تصدر عن أولجا صرخات غريبة) اشرحى لى إذن، ماذا دهاك؟

اولجـــــا: (تتابع صراخها وعويلها دون أن ترد عليه...).

المـــــدرس: (يهب واقفًا مشحونًا بانفعال جارف يقبل أولجا) ها هى المعجزة التى تمنيتها منذ حين قد تحققت ياطفلتى العزيزة، فعويل التماسيح وصراخها يصدر عنك! وأنا الذى لم أستطع الاعتقاد بأن ذلك سيكون بوسعك ذات يوم! ها أنت ذى ترين الآن ياعزيزتى الصغيرة أن الحاجز الضخم المعوق للعلوم فى تجاوزها للحدود الإنسانية هو المنطق. ثمة تحاليل علمية أكثر مما ينبغى، مع افتقار للخيال والشعر! (ثم بصوت بالغ القوة) إن سمندرتى العزيزة بوسعها إطلاق عويل التماسيح! لقد أعولت إعوالا...

المهـــــرج: (بصوت خفيض) أخشى أن يكون الأمر قد تطلب قتل اثنين.
(من عمق الديكور المسرحى يسمع عويل التماسيح. المدرس يجمد فى مكانه وسط المسرح بلا حراك. إنه لا يكاد يصدق ما يسمع. ينظر حوله وقد غمره ضرب من الإعجاب والفرح... يتقدم نحو أولجا ويسألها).

المـــــدرس: أنت أيضًا، تسمعين أصوات المعجزة؟

اولجـــــا: (تطلق صرخة مرحة).

المـــــدرس: ومع ذلك، فالشتاء مازال قائما... إننا فى شهر ديسمبر. (إلى المهرج) أتسمع أنت أيضًا ياسيدى؟

المهــرج: (بدون اكتراث) ماذا؟
المــدرس: أصوات هذه الصحوة غير المتوقعة.
المهــرج: (يتسمع فى صمت، ثم يجيب) لا. ولكن على الانتهاء أولًا من أمرك! فلم يعد لدى مزيد من الوقت أضيعه.
المــدرس: ماذا تريد منى؟
المهــرج: (ببساطة بالغة) أقتلك. (ثم مشيرًا إلى أولجا) وربما على أن أقتل هذه السمندر كذلك.
المــدرس: من أجل أن تكسب ماذا؟
المهــرج: من أجل متعتى الشخصية. ماذا يكسب أولئك الذين يخوضون الحروب؟
(عويل التماسيح يسمع الآن أكثر قوة).
المــدرس: لقد فاتتك الفرصة أيها التريتون المسكين. لن تستطيع بعد أن تقتلنا. فالزمن قد تجاوز خطر الإنسان نهائيًا.
المهــرج: (بسخرية) هذا من قبيل المزاح الغبى. فأنا باستطاعتى دائمًا أن أقتلك.
المــدرس: اضغط على الزناد إذن. (المهرج يتردد) اضغط، أقول لك. لماذا تتردد؟ ما الذى يخيفك؟
المهــرج: (محاولا أن يبدو رابط الجاش) أنا لم أتردد أبدًا فى مواجهة أى شىء.
(يستعد لإطلاق النار على المدرس ولكن أولجا تندفع نحوه وتمنعه).
أولجــا: (بصعوبة بالغة ضاغطة على مقاطع كلمتها:) لا - تق - تله.
المــدرس: (إلى أولجا وهو هادئ تمامًا) دعيه يالطفلتى، دعيه.
(أولجا تبتعد عن المهرج، وتسيطر على الموقف لحظة من الصمت العميق).
المهــرج (يرفع يده المسلحة ببطء شديد، يتقدم فى اتجاه المدرس، يضغط على الزناد ولكن لا يسمع أى أثر لطلقة. يضغط من جديد: مرة، مرتين، ثلاث مرات... يلقى بمسدسه على الأرض فى هياج شديد صائحًا:) إلى الشيطان!... ومع ذلك لم تمض سوى بضعة قرون على استخدامى لهذا المسدس فى قتل يسوعى مارق. فما هذا الذى يحدث الآن؟
المــدرس: (ببساطة تامة) إنها التماسيح أيها التريتون العزيز... التماسيح قد استيقظت... ألا تسمعها.... حاول أن تسمعها... حاول.
(عويل تماسيح قوى جدًا.
حركتان موسيقيتان فى تصاعد.
الأنوار تنطفئ،
ولا شىء يسمع بعد...
صمت وظلام...
ثم ضوء شمعة يأتى شاحبًا من عمق المنظر:
إنه المدرس رافعًا الشمعة ويتقدم تدريجيًا نحو مقدمة المسرح موجهًا كلامه التالى للجمهور).
المــدرس: إنى آسف وحزين ياأصدقائى لهذه المسألة العارضة غير المتوقعة. ففى غضون بضعة أيام لن يكون لدينا شىء: لا كهرباء، ولا طعام. كان أسلافنا المساكين يقولون: «فى حالة الحرب كما فى حالة الحرب». أما أنا فأجدنى مضطرًا لأن أقول لكم: «فى حالة الطوفان كما فى حالة الطوفان». علينا أن نبدأ كل شىء من جديد. ففى أرض خالية من البشر نستطيع دائمًا أن نأتى



بالمعجزات. سوف نحقق النظام لكل شيء.
وتماسيحي سوف تساعدنا في جهودنا. (بارتياح بالغ حاملًا دائمًا الشمعة، يتوجه ناحية الأحواض الزجاجية. يحاول أن ينظر... يقرب الشمعة من الأحواض. يصرخ.) أين أنتم ياأصدقائي؟ لم يعد هناك أدنى خطر من الإنسان... سوف تستطيعون أن تعيشوا في كل مكان... وفي كل العصور... (يصيح بمزيد من القوة) ولكن أين أنتم إذن؟

(مركز إضاءة يطرح على ركن من المنظر المسرحي حيث يرى المهرج متكئًا على جدار وهو ينظر إلى المدرس ويبتسم).

المهرج: هم أيضًا قد ماتوا... لم يعد بعد أحد في الحوض الكبير لعالمنا. لا أحد سواك أنت، وأنا، والسمندرة السوداء الصغيرة التي استطاعت أن تنجو بنفسها منزلقة تحت حجر.

المدرس: (وهو لا يريد أن يصدق عينيه، يقترب من المهرج ويتحسسه) أهو أنت؟ التريتون؟

المهرج: أجل... التريتون المسكين الذي استطاع أن ينجو بنفسه هو أيضًا في إحدى الملاحات القريبة من البحر. لكم كانت رهيبة حقًا هذه العاصفة المدمرة. إن تماسيحك كانت أول من أدركها الموت.

(تسمع موسيقى تتسم بالغموض)

المدرس: (بخيبة أمل كبيرة) سوف نبدأ إذن من جديد...

المهرج: سوف نبدأ من جديد... إني أصم، وأبكم، وأعمى... تابع إلقاء محاضرتك.

(يبقى المدرس صامتًا للحظات، ثم بصعوبة بالغة يشرع في الكلام من جديد).

المدرس: (للجمهور) من بين الأسماك البشرية نجد أن جماعات التريتون والسمندر هم فقط الذين لهم الموهبة العظيمة الخاصة بـ: «تريزوتاريا اريسيلندريكا بيوتيرنيا أنا ماريتوس أمبو ليكوس ان كريستالديكوس أنديميونيس اكستيرتيراتوم انديجينيكوس استيبولاتوم».

ATrisuttarria aricylindrica biotirenia anamarittus embolicus in crystaldikus endymionis extirteratum indigenicus estipulatum"

فبفضل تلك القوة استطاعوا أن ينقذوا أنفسهم من الطوفان... (ثم بلهجة مغايرة) هل فهمتم ياأطفالي؟

(مسجلة) لا. ياأستاذ.

لقد سألتكم إذا كنتم قد فهمتم ياأطفالي؟

(بمزيد من القوة) لا. يا أستاذ.

أصوات أطفال: (مكتئبًا للغاية من هذه الإجابة غير المتوقعة) لم

المدرس: يفقد بعد كل شيء إذن. (يسكره للحظة ضرب

أصوات أطفال: من البهجة والسعادة) نستطيع إذن أن نبدأ من

المدرس: جديدا (باكيًا وضاحكًا في الوقت نفسه) أعيدوا لي إجابتكم ياأطفالي أعيدوها لي...

(أصوات تقول، وتصيح، وتغني «لا ياأستاذ» أولًا ثم تتكرر مقصورة فقط على أداة النفي «لا»... يمتلئ فراغ المسرح بترديد «لا» فنسمعها من كل الجهات ومن كل الأماكن ومن كل الناس... بينما المدرس في وسط المسرح مستمرًا في البكاء والضحك، والأصوات تسمع بقوة متزايدة).

«النهاية»

رسمية لبيب

انتظار



تجمعوا وافترقوا أمام الحديقة الكبيرة وعيونهم القلقة ترقب كل الاتجاهات التى يمكن أن يأتى منها.

لمح البعض عربة كبيرة بصندوق مغلق تقف عند إحدى ناصيتى الحديقة فأسرعوا إليها، وجرى خلفهم الآخرون، ولكنها استدارت، واندفعت بعيدًا، وصاح واحد منهم:

- ليست هى، إنها عربة أدوية.

عادوا إلى الوقوف أمام الحديقة فرادى وفى حلقات صغيرة وعينا كل منهم تنتقل بين الاتجاهات المختلفة.

جرَّت الصبية الصغيرة أباها المسن الضرير، سألت امرأة كهلة يتشح وجهها بالسواد:

- جاء؟

نظرت المرأة إلى الرجل الضرير، قالت بعد تردد:

- لا.

ودفع الشاب الكسيح نفسه وهو يضرب الأرض بقفاز كفيه الخشبى ضربات سريعة، تطلع إلى رجل يتلفع بكوفية مهترئة:

ـ جاء؟

فأشاح الرجل بوجهه:

ـ يقولون إنه لن يأتى.

وتساءل الكسيح فى نفسه وهو يدفع بدنه باتجاه عجوز تجلس على الرصيف الذى يتوسط الطريق، إذا كان لن يأتى فلماذا ننتظر؟

وضاق كل واحد بكل وافد جديد ينضم إليهم لأن كثرة المنتظرين تقلل فرصته هو. ومر رجل يمسك بحقيبة أوراق من أمام الحديقة بخطوات سريعة، استوقفته الأعداد الكبيرة من الرجال والنساء والشيوخ والكهول والشباب والأطفال المتجمهرين أمام الحديقة، لاحظ أنه لا يوجد رخام أمام باب الدخول، وأن هيئات الواقفين لاتنبىء بأنهم يمكن أن يكونوا من رواد الحديقة ذات رسم الدخول المرتفع، سأل شاب من الواقفين فى حلقة صغيرة عن السبب فى التجمهر، نظر الشاب إلى ملابس الرجل الأنيقة وحقيبة يده، وقال:

ـ لا أعرف.

فقال شاب نحيل يرتدى منامة قديمة متسخة وهو يبتسم ساخرًا:

ـ المذيع إياه.. يبدو أنها أكذوبة.

أدرك الرجل سر التجمهر، سار خطوات، توقف، جال ببصره بين المتجمهرين ثم وقف على مقربة من إحدى حلقات الواقفين، وحاول أن يتخذ هيئة الواقف لمجرد الفرجة.

ظهرت عربة فى الشارع الواسع الموازى لشرق الحديقة فاندفع إليها البعض، وفى اللحظة نفسها ظهرت أخرى ناحية الغرب فجرى إليها آخرون، ولم تكن أى من العربتين عربته فعاد الفريقان خائبين.

قال واحد:

ـ لقد أكدوا أنه سيجىء فى العاشرة.

وقال آخر:

ـ ستدور آلة التصوير ومن تتوقف عنده يكون هو الفائز.

فقال ثالث:

- لا.. سيوجه سؤالا ويكون صاحب الإجابة الصحيحة هو الفائز وقال عجوز وهو يخبط بعصاه:

- يحددون الفائز هناك من أقاربهم ومعارفهم ثم يأتى هو ليضحك علينا . واشتد حر الظهيرة، وخشى كل واحد أن يلوذ بمكان ظليل خشية أن تظهر العربة فجاة فلا يستطيع أن يكون فى الصف الأول أمام الرجل فتضيع فرصته، وراح الشاب الكسيح يجر نفسه من مكان إلى آخر.

وزادت حدة الحر، ويئس قليلون فانصرفوا وعيونهم تنظر فى الاتجاهات الأربعة، وتقاربت بعض الحلقات، وانضم إليها بعض من يقفون فرادى، تبادلوا كلمات تشى بالشك ومحاولة التأكد من حضور الرجل اليوم، وضحكت شابة وسخرت من نفسها ومن المنتظرين، فشفت بعض الوجوه بالابتسامات، وتحولت الكلمات إلى أحاديث متقطعة فحكايات وشكاوى وتعبيرات عن الآمال البعيدة التى يمكن أن تتحقق، وشاع بين البعض جو من الود فتبادلوا التعارف، وقامت امرأة سمينة بتوزيع كيس البرتقال الذى كانت تحمله على الواقفين بالقرب منها ليبلوا ريقهم.

وصاح واحد وهو يشير إلى عربة تنعطف وتنطلق أمام الحديقة:

- جاء.. جاء.

واندفع الجميع إلى العربة التى توقفت وقد أوشكت أن تدهس بعضهم.ولاح وجه الرجل الوسيم الباسم من خلف الزجاج الأغبش، وحاول أن يفتح باب العربة وهو يلوح بالعلبة الصغيرة، فاشتد الزحام يحول بينه وبين النزول.

وظهر رجل من شرطة المرور فناداه الرجل ليبعد المتزاحمين ويحفظ النظام فتقدم الشرطى بهمة وأخذ يدفع الواقفين أمام باب السيارة حتى هبط الرجل، ووقف هو أمامه وهو يبسط ذراعيه ليحول بين الرجل وبين المتدافعين، تساءل رجل الشرطة فى نفسه، لماذا لا يكون الجنيه الذهبى من نصيبه هو؟

حاول الرجل المنتظر أن يبتسم والمصور لا يستطيع مغادرة العربة بآلة التصوير، واندفع المتزاحمون وتصايحوا، تدافعوا بالمناكب والأيدى، ودفع شاب آخر بعنف فدفعه الآخر بعنف أشد، وسرعان ما تشابكا وتبادلا السباب، حاول البعض تهدئتهما، وتعالت الصيحات، وشج رأس امرأة وسال الدم فأعولت، وتجهم وجه الرجل واندفع إلى العربة وأغلق بابها بعنف.

وانطلقت العربة بسرعة، وجرى خلفها من أملوا أن تقف فى مكان آخر، وحاول الشاب الكسيح أن يلحق بهم.

حسن طلب

أخلاق الأرض وأخلاق السماء

ينبغي أن نتفق في البداية على أن ضرورة فض الاشتباك بين الأخلاق من جهة والدين من/جهة أخرى، لا يعني بأية حال انتقاصا من قدر الدين، بل يعني - على العكس من ذلك - إجلالا لشأنه واعترافا بقدسيته، وارتفاعا بهذه القدسية عن متغيرات الحياة الأخلاقية للبشر، وتباين سماتها ومعاييرها من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان.

وينبغي أن نتفق أيضًا على أن الحقائق المقدسة التي تشكل جوهر الدين، والتي تتجه عادة إلى مخاطبة الوجدان والتأثير على المشاعر، تختلف اختلافا بينا عن الحقائق الأخلاقية التي تخاطب العقول وتمس المصالح العامة للمجتمع الإنساني، فتعمد إلى تحديد قواعد السلوك بما يضمن تحقيق هذه المصالح العامة التي تتغير طبيعتها من عصر إلى آخر، كما تتغير الوسائل التي تعمل على تحقيقها حسب ما يجدّ في المجالات الإنسانية الأخرى من أنماط جديدة للرغبات، ومن أشكال جديدة للعلاقات بين البشر.

فإذا أقررنا بهذا التمايز بين القداسة باعتبارها القيمة العليا في مجال الدين، والخير باعتباره القيمة العليا في مجال الأخلاق، كان علينا أن نمضي صُعُدا في سلم التمييز؛ حتى نصل إلى النتيجة الحتمية التي لا سبيل إلى تجنبها، ألا وهي فصل شئون السماء عن شئون الأرض، والاعتراف بأن للقيم الدينية لغتها التي يمكن تلخيصها في (التحليل والتحريم) عن طريق الأوامر والنواهي، كما أن للقيم الأخلاقية لغتها التي تتلخص في ربط هذه الأوامر والنواهي بمنظومة قيميّة معرضة دائما

للتغيير والتعديل بفعل ما يطرأ على الحياة البشرية من نظم جديدة وما تخضع له من تطور مستمر.

إن لغة القيم الدينية هى فى الأساس لغة معيارية، أى تهتم بما ينبغى أن يكون عليه السلوك الدينى وفق معايير محددة إلهيا، ولذا فهى معايير مقدسة، وهى بسبب قدسيتها ثابتة، أما لغة القيم الأخلاقية فلا تعترف أصلا بفكرة ثبات المعيار، وهذا ما يقتضى منا وقفة لمعالجة قضية المعيار فى علاقته بالقيمة.

ونلاحظ فى البداية، أن الكيفيتين السالبة والموجبة للقيمة (الخير والشر فى الأخلاق مثلا) تقودان معًا، أو بمعنى أصح تؤديان إلى فكرة المعيار /Criterion (Norm أو فكرة المقياس، Measure، لأن المقياس أو المعيار يشتمل على هاتين الكيفيتين ويقيسهما كما يقيس الترمومتر درجات الحرارة؛ وعلى ذلك، فالقيم الموجبة والسالبة كلتاهما، تخضعان لفكرة المعيار، فكأن القيم كلها - ترتيبا على ذلك - معيارية، أى أنها تتطلب أن تتحقق حسب قواعد معينة، وهذه القواعد فى النهاية هى التى يتشكل منها المعيار، وهذا هو المقصود غالبًا حين يقال إن مبحث القيم Axiology يتكون من علوم معيارية ثلاثة، هى المنطق والأخلاق والجمال، ذلك أن هذه العلوم، تصب اهتمامها فى الأساس، على القواعد المثلى التى ينبغى أن يكون عليها كل من الحق والخير والجمال، دون أن تلقى بالا للحال التى يكون عليها فى الواقع هذا الثالوث المقدس.

وكون القيم معيارية على هذا النحو، يلقى فى الروع أن المعيار يسمو على القيمة ويتجاوزها كما يتجاوز المقياس المقيس، وربما القى فى روعنا أيضًا أن المعيار، شأنه شأن أى مقياس، يتمتع بخاصية الثبات Stability التى قد تفتقر إليها القيمة بوصفها مقيسة، ولكن مثل هذه الفكرة لا تصمد طويلا أمام محك النقد، فالعلاقة بين القيمة والمعيار ليست على طول الخط علاقة المتبوع بالتابع أو المقيس بالمقياس.

ولكى نمتحن العلاقة بين القيمة والمعيار، ما علينا إلا أن نستحضر مثالا حول قيمة معينة، ولتكن قيمة الحق، فما الذى نعنيه حين نقول الحق والحقيقة والحقيقى إلى آخر تلك المشتقات؟

إن إحدى الإجابات على هذا السؤال تكمن فى أننا حينما نقول أن هذا الشىء أو ذاك حقيقى، فإنما نعنى أنه يطابق الواقع الخارجى فتكون قيمة الحق بذلك خاضعة لمعيار التطابق Correspondence غير أن تلك ليست الإجابة الوحيدة الممكنة، إذ يمكن أن نقول عن الشىء إنه حقيقى، ويكون ما نعنيه بذلك أنه متسق مع نفسه، فنكون بذلك قد استبدلنا معيار الاتساق Co-herence بمعيار التطابق، مما يدل فى النهاية على أن الحقيقة بوصفها قيمة، أشمل وأرحب من أن يستوعبها ويقيسها معيار واحد بعينه، وبالتالى فإن لكل معيار أوجه نقصه وقصوره، فمعيار التطابق مثلا، لا يمكن تطبيقه على الحقائق التاريخية ومعيار الاتساق يهمل الواقع الخارجى اهمالا تامًا.

وإذا انتقلنا من ميدان الحق إلى ميدان القيم بصفة عامة، وجدنا أن هناك معايير عدة يقوم الفلاسفة بإخضاع القيم لها، كل حسب وجهته وثقافته، فهناك

معيار اللذة Pleasure ومعيار الجدوى أو المنفعة Utility الذى يأخذ به النفعيون، إلى غير ذلك من معايير مطروحة فى تاريخ الفكر الفلسفى القديم والحديث، بل إن بعض المفكرين، أبى إلا أن يبتكر معايير أخرى جديدة، على نحو ما فعل المفكر الفرنسى «لويس لافيل L.Lavelle» (١٨٨٣ - ١٩٥١م)، حين نظر إلى فضيلة الطهارة Purity، فوجد أنها رائعة وبسيطة فى آن، فجعل منها مقياسًا لجميع القيم، على أساس أنه فى النقاء، وفى النقاء وحسب، تكون الأشياء ومعناها شيئًا واحدًا، وهناك محاولة شبيهة سبق أن قام بها منظر الفوضوية An-archism «ميخائيل باكونين M. Bakunin» (١٨١٤ - ١٨٧٦م)، حين صاغ فى القرن الماضى معيارًا خلقيًا فحواه أنه بالنسبة للرجل الثورى، فإن كل ما يساعد على انتصار الثورة، فهو أخلاقى Ethical، وكل ما يعوقها فهو غير أخلاقى Unethical، بل هو اجرامى Criminal.

وهكذا تتعدد المعايير بتعدد المذاهب والأيديولوجيات فليست المعايير إذن أقل من القيم تعددًا، كما أنها ليست أكثر منها ثباتا. فإذا أخذنا معيارا مثل اللذة، لوجدنا أنها هى نفسها فى حاجة إلى معيار فوقها ليقيسها ويحددها، فاللذة متغيرة ومتذبذبة، وكما يلاحظ «تينانت» فنحن نفضل ما هو أكثر لذة من الخبرات عما هو أقل، وكلما نمت قوى النفس، فإن اللذة التى تلائمها لا تبقى كما هى، ويبدو أن اللذة بوصفها معيارًا هى التى تخضع للقيم، لا العكس، فاللذة المكثفة التى تدوم طويلا، نصيبها من القيمة أعلى بكثير من تلك التى تكون أقل كثافة وأقصر مدة.

وما نريد أن نصل إليه، هو أن العلاقة بين القيمة والمعيار أعقد من أن تمثل بخضوع أحدهما للآخر، وهذا هو ما جعل فيلسوفًا مثل «كانت» لا يميز القيمة عن المعيار، وإن ميزها، فلكى يخضعها له، أما «كومبز» فإنه يوحد بينهما كما يبدو من قوله إن القيمة تختلف عن الكيفية quality فى أنها معيار، بينما الكيفية تحديد تجريبى.

والحق أن فكرة المعيار ووجهت بنقد شديد فى الحياة الفكرية المعاصرة، فهذا هو «ريمون رويه» وهو أحد أبرز الباحثين المعاصرين فى مجال القيم، ينتقد المعيار مع اعترافه بوجوده، فيشبهه بالنمط أو الأنموذج، بكل ما يعنيه ذلك التشبيه من جمود ورتابة، وهو يشير إلى صعوبة تطبيق المعايير على الفعل الإنسانى، خاصة حين يرتبط هذا الفعل بأهداف عديدة متكافلة أو ذات مراتب، كأن يرغب امرؤ فى الثروة ليتمكن بعدئذ من كتابة أغان فى هدوء، أو يرغب فى عمل علمى ليحظى بشهرة اجتماعية أو سياسية، ففى مثل هذه الأحوال يتطلب الأمر معايير نوعية عديدة لكل مرحلة أو مرتبة من مراتب الفعل، مما قد ينتج عنه كثير من التداخل والارتباك، وربما من التناقض بين المعايير، كما قد ينتج عنه فى النهاية تقييد الفعل نفسه، فيكون المعيار - والتشبيه لرويه - قد أصبح كمبدأ حفظ الطاقة فى الفيزياء، يمنع بصورة قبلية تحقيق الحركة الدائمة، ويخلص «رويه» من ذلك كله إلى أن الكشف عن المعايير الأساسية يختلف فى صعوبته من مجال إلى آخر.

غير أن النقد الأهم لفكرة المعيار، وللعلوم المعيارية بالتالى إنما يعود فى جانب كبير منه إلى الوجودية Ex-istentialism، فالوجودية عمدت بصفة عامة إلى هدم كل المعايير لكى تتمكن من إعادة تقييم كل القيم، وكأنها كانت بذلك ترسم خطى «نيتشه»، ولذا فقد خلت معظم المؤلفات الأمهات فى الفلسفة الوجودية من الإشارة إلى (ما ينبغى) فعله، هذا إذا حفلت هذه المؤلفات بصيغة الإشارة إلى (ما ينبغى) على الإطلاق، ذلك انه أصبح ينظر إلى المعيار Norm على انه قيمة ثبتت وتجمدت وأصبحت مفروضة على الإنسان من الخارج، والقيمة إذا فرضت من الخارج، وإذا ما ثبتت وشاعت، لا تستحق اسم القيمة كما يرى «بولان R. Polin» فى كتابه (خلق القيم)، لأنها آنئذ تتنافى مع الاستجابة الحرة والخلق التلقائى الأصيل.

واسهمت العلوم الاجتماعية الأخرى فى زعزعة عرش العلوم المعيارية حينما أثبتت أن المعايير تنحل وتتفكك، فحينما لا تصلح المعايير السائدة فى الاستجابة لواقع الحياة، تنهار الثقافة وتتفكك، لأنها تصل إلى حالة يسميها «اميل دوركايم E. Durkheim» (١٨٥٨ - ١٩١٧م) حالة انعدام المعايير Anomie Normlessness، حيث يكون على المجتمع أن يستعد لاستقبال مرحلة جديدة ذات ثقافة مغايرة ومعايير مختلفة.

ولا ريب أن فى سقوط فكرة المعيار الواحد الثابت زوالا للطابع المعيارى للقيم، وضعضعة للأساس الذى ترتكز عليه العلوم المعيارية، لأن التقدير Appreciation الذى تقوم عليه هذه العلوم باستخدام المعيار، سيحل محله الوصف Description أو التفسير Explication أو التقرير Assertion، إلى آخر هذه الاصطلاحات التجريبية شبه المترادفة، وبعبارة أصح فإن البحث فيما ينبغى أن يكون سيتراجع، ويتقلص إلى أقصى حد ممكن، أمام البحث فيما هو كائن، منذ أعلن الاجتماعيون وغيرهم من الآخذين بالمنهج الوضعى Positive meth-od، عن إمكان الدرس التجريبى للقيم، حيث يصبح علم الجمال مجرد تابع لعلم النفس Psychology، أما بقية العلوم المعيارية، فلن تكون فى موقف أفضل من موقف علم الجمال.

على أن المتمسكين بالعلوم المعيارية، لايزالون يدافعون عن حصنهم الأخير فى مواجهة المد الوضعى والتجريبى لهذا العصر، ومعظم هؤلاء ينتمون إلى المثالية Idealism وتحارب فلولهم تحت لوائها، وربما يمثل هؤلاء «اندريه لالاند A. Lalande» (١٨٦٧ - ١٩٦٤م) الذى أخذ على عاتقه أن يفند حجة القائلين بانه لا يوجد علم معيارى ولا يمكن أن يوجد، لأننا لا يمكن أن نستنبط من قضية فى المضارع قضية فى صيغة الأمر، ويستند «لالاند» فى تفنيده لهذه الحجة، إلى أن المعيار لا يدل على الأمر كما يتوهم أعداؤه، فليس من شأن العلوم المعيارية أن تأمر بقواعد معينة، لا فى ميدان السلوك ولا فى ميدان الفن، بل إنها تبحث فى القيم، وإن هى تعرضت للأوامر فإنما تفعل ذلك بقدر ما تتضمن هذه الأوامر من القيم، ويخلص «لالاند» من ذلك كله إلى أن العقل فى أساسه ليس تقريريا، بل معيارى.

وقد ارتبط الخلاف بين المعياريين من جهة والوصفيين أو التفسيريين من جهة أخرى، بقيام ثنائية فلسفية بين القيمة والواقعة Fact، وهذا ما يقتضي منا وقفة خاصة.

والحق أنه إذا كانت ثنائية القيمة الواقعة Fact Value Dichotomy قد حظيت برواج خارج الدوائر الأكاديمية والمهنية الضيقة، فإنما يعود ذلك إلى الوضعيين الذين كانوا يقولون بوجود هوة منطقية Logical gulf بين الوقائع Facts والقيم Values، وقد استند الوضعيون على فلسفة «ديفيد هيوم D. Hume» (١٧١١ - ١٧٧٦م) التى كانت تميز بين الأخلاق من جهة، وعلاقات الواقع من جهة أخرى، فميزوا هم بين الوقائع التى هى موضوع العقل والمناهج التجريبية Empirical Methods، والقيم التى تتحد عندهم بالمشاعر والرغبات، ومن هنا أطلق على نظريتهم تلك اسم (النظرية الانفعالية)، لأنها تنظر إلى أحكام القيمة على أنها مجرد أقوال تعبر عن مشاعر صاحبها، ومن ثم فالعبارات المعيارية لاتقبل الصدق أو الكذب، وانما تعبر فقط عن عواطف المتكلم ، كما يرى «ألفريد آير A. J. Ayer»، أحد زعماء الوضعية المنطقية Logical Positivism المعاصرين.

لقد تفرعت إذن عن ثنائية القيمة والواقعة، ثنائية أخرى بين أحكام القيمة من جهة، والقضايا الواقعية Factual propositions للعلم الطبيعي من جهة أخرى، وقد تم استبعاد أحكام القيمة فى هذه القسمة الثنائية من مجال العلم، على أساس أنها لاتندرج تحت العبارات أو القضايا العلمية، وإنما تنتمى إلى مجال الانفعالات التى لا يمكن وصفها بالصدق ولا بالكذب، أو بمعنى آخر، يستحيل تبرير أو تأييد حكم القيمة بالرجوع إلى الوقائع، وبذلك تكون الوضعية قد حولت القيم إلى أشياء لا معنى لها، وأصبحت الفلسفة الخلقية مجرد بحث من الدرجة الثانية Second - order enquiry على أحسن الأحوال، فكل ما يمكن أن تدرسه هو الوصف الشكلى لخطب الوعاظ Peachers والمشرِّعين Legislators وأصحاب الخواطر الأخلاقية Moralizers والهاتفين بالشعارات Slagon Shouters.

وعلى الرغم مما أشار إليه أو أكده بعض المعاصرين مثل «ايريس ميردوك Iris Murdoch»، و «جون كيكيس John Kekes» من أن هناك استحالة، أو على الأقل عدم ضرورة، فى استخلاص ما ينبغى Ought مما هو كائن Is، أى القيم من الوقائع، وعلى الرغم من دفاع «آير» وردوده على خصوم الوضعية، وعلى الرغم من أن «آير» والوضعيين عامة، إنما كانوا يهدفون بقسمتهم هذه إلى تمييز البحث العلمى عن اللاعلمى، على الرغم من ذلك كله، فإن هذه القسمة لا يمكن أن تقبل إلا إذا أردنا نسف القيم والأخلاق من أساسها، وقد تنبه كثير من المفكرين المعاصرين إلى نقطة الضعف فى هذه النظرة الوضعية، فقاموا بتعريتها والرد عليها، ومن بين هؤلاء «أندريه لالاند» الذى بين إمكانية وصف الأحكام التقويمية بالصدق والكذب، بل ومضى إلى أبعد من ذلك فجعل صدق الوقائع لا يستقيم إلا بصدق القيم، أما «بنيامين جيبس»، فقد بين أن مبدأ التمييز بين القيمة

والواقعة ليس سوى نوع من الأسطورة التى قد تتبعها عدة تمييزات صحيحة وهامة، ولكن مثل هذه المتميزات، لا تستطيع معًا او متفرقة أن تنهض بعبء النظرية الشاملة Total Theory، وهناك آخرون لفتوا الأنظار إلى أن ملكة الحكم لم تجد الاهتمام المناسب بها فقد جرت العادة - غالبًا - على اعتبارها ملكة ثانوية او تابعة، ومثل هذه الانتقادات - وغيرها كثير - إنما تؤدى فى النهاية إلى ما نريد أن نصل إليه، من أن الثنائية بين القيمة والمعيار، او بين القيمة والواقعة، أو بين الأحكام التقويمية والأحكام التقريرية، إنما تعبر فى النهاية عن نظرية ضيقة تصرف جهدها كله إلى بيان أوجه الانفصال دون أن تتبين أوجه الاتصال.

من هذا الجدل الذى أثاره الفلاسفة حول فكرة المعيار، نستطيع أن نعود مرة أخرى إلى مجال القيم الدينية والقيم الأخلاقية، لكى نؤكد أن ثبات المعايير قد يناسب الأولى، فى الوقت الذى يثبت لنا فيه تاريخ الحضارة، أن القيم الأخلاقية تخضع للتغير بتغير شروط الحياة الاجتماعية من عصر إلى آخر، وليس هناك أحد من الفلاسفة يستطيع اليوم أن يجهر بثبات القيم الأخلاقية، اللهم إلا إذا كان من القائلين بالمصدر الإلهى للأخلاق، وهؤلاء أقرب إلى مجال الدين منهم إلى مجال الفلسفة، وتقوم دعاواهم على المبالغة فى ربط الأخلاق بالدين الى درجة المطابقة بينهما، بل لقد بلغ الأمر عند بعضهم إلى حد إثبات الله عن طريق المفاهيم الأخلاقية، على أساس أن القيم الأخلاقية هى الدليل المباشر على وجود عقل إلهى ، خلق الكون وخلق الإنسان وشرع له قوانينه ونحن لانريد أن نفصل الأخلاق عن الدين كلية، لأن الدين يستطيع أن يمد الأخلاق بالأساس السيكولوجى الذى يتمثل فى مشاعر الرهبة والرغبة والأمل والمحبة... ولكن يبقى أن هناك أساسًا عقلانيًا اخر لا يمكن أن تقوم للأخلاق بدونه قائمة، وإذا ما أردنا أن نؤنسن القيم عامة والقيم الأخلاقية خاصة، فلا مفر من أن نبحث عنها على هذه الارض وفى تلك الحياة.



عاتكة الخزرجى



مصر ساحرة التاريخ

حبيبة الروح يا روحى وياذاتى ... الشوق يعصف بى لولا عُلالاتى

هذى سنون توالت إثر فرقتنا ... ولست أملك إلا حَرٌّ آهاتى

يا مصر يا قبلة للفن باركها ... روح القدير بأى عبر آيات

لأنت ساحرة التاريخ مذ وُجدتْ ... أسرار حسنك سارت فى الشلالات

سبحان ربى كم أولاك من نعم ... أنوارها تتلالا كالمجرات

إن قيل علم وأنت العلم بارعة ... أو قيل فن فأنت الأمس والآتى

كم قد رويتِ عن الأهرام معجزة ... وكم سموت بآمون و (نفرات)

فكل شبر بأرض منك مأثرة ... وفى مياهك أنفاس النبوات

فمن يزرْك يظل الدهر منبهرا ... بغابر معجز أو حاضر آت

يا مصر يا قبلة القُصَّاد يا علما ... إن رفَّ كان المعلَّى بين رايات

لله أنت حضارات مخلَّدة ... يا مَنْ أدلت على كل المدلات

بالدلّ والشكل والحسن الذى انفردت ... بسحره بين أهل الأرض بالذات

كفلقة البدر أو كالشمس إن خطرت ... رف السنا بين أهداب الثنيات

كأنما النور بعض من مفاتنها ... والكل منها خبيءٌ فى الجزيئات

يا مصر أعيْتنى وصفا، فذا قلمى
مكسر كم يورِّى بالكنايات

فهل تطول إشاراتى وقد قصرت
عن معجز الفن فى الماضى وفى الآتى

ذى آية الله تُعْى الوصف، لاعجب
إن أعجزت أحرفى فى غر أبياتى

تقبلى مصر قلبى عَبْرَ قافيتى
فإنه الحب رقراقا بمرآتى

وإنه الصدق فى رُوحى وفى كلمى
بل فى ضميم الحنايا من شعيراتى

ولست أنظمه زيفاً ولا كلماً
فهو الصفى المصفى، إنه ذاتى

بغداد



أحمد محمد حميدة

الوافد



قابع هو بركن بعيد من الإدراك.. متوفز... شكله المريب غير المألوف يحرك فىّ غرائز البغض المرذول والتطفل.. لم تربطنى به أية صلة ولا تحية صباح. أو كلمة يمكن أن تقال، تربط بين راكبين اعتادا على اللقاءات اليومية عند ركوب الترام.. فأنا أراه بين اليوم والآخر. أحياناً أجده ـ عند صعودى ـ جالسا حيث ينتهى آخر الخط الدائرى ليبدأ الترام فى العودة إلى المدينة..

يعبر تلافيف رأسى ما يكمن هناك لفترة اختراقى لأبدان الركاب.. ويتلاشى مع الصراع اليومى المتكرر.. فأنساه.. إلا أنه يتعلق بالركن البعيد من الإدراك.. بغيضا.. فأختلس إليه النظر عبر الرؤوس.. يحتل الكرسى الخامس أو السادس، ذلك الكرسى المخصص لراكبين متجاورين، ليكون هو بالداخل إلى جوار النافذة. آمناً.. يفصله عن تراكم الأبدان المتلاصقة بالممر، ذلك المجاور له الذى يتوجب عليه تلقى كل ضغوط البشر الواقفين، المتعجلين، المهتزين ـ صمتاً ـ بحركة الترام.. لم أره يوماً يشغل أحد الكراسى الفردية بجانب الممر مما جعلنى أرقبه عن عمد. متكلس الوجه ضيق العينين. أنفه معقوف كمنقار الغراب.. بنىّ الشعر كالمصبوغ بالحناء.. يطالع كتابا، أخفى عنوانه بورقة جرنال قديم مثل الغلاف.. أردت يوما الاقتراب أكثر لرؤية بطن الكتاب المفتوح.. لم أر سوى ورق الجرنال. وبين أصابعه المرفوع بها الكتاب جزء من مانشيت.. مصر... دافيد. كان اسم مصر ممسوحاً نصفه لكثرة حك الأصابع.. واسم دافيد باهتا.. إلا أنه واضح.. كان يطالع بغير اهتمام كمن يوارى منظره المريب وغير المألوف عن ركّاب الترام. و.. ينظر بطرف عين إلى الجالس بجواره ليبدأ عملية التزحزح، رويدا.. حيث يزيح بالمرفق مرة حين يقلب الصفحة. وبالكتف أخرى وهو يلتفت بجسده إلى الحقيبة. وبالورك

أحيانا عندما يستدير ليفتش فى الحقيبة الموضوعة يساره تحت النافذة يحرك الحنق المتنامى بدن المجاور.. ينهض مؤثرا الصمت الضجر وعدم العراك، ويذهب بعيدا. فالنوم لم يزل محشوراً بتجاويف الرؤوس..

ولا يجب إثارة المشاكل مع رجل معتوه..

أحيانا يرفع الحقيبة من تحت النافذة ليضعها بين وركيه أو يضعها بينه وبين المجاور إن كانت امرأة، بحيث يتوجب إزاحة جسدها إلى طرف الكرسى. أو النهوض. فيحتل الكرسى وحده شبه آسف، مع أنه ليس بدينا أو كريه الرائحة.. ولكن لمحت بعض الذين جاوروه بالكرسى - قبلا - قد تشبعوا بالنفور، ولم يكرر أحدهم الجلوس بجانبه حتى لو كان الكرسى خاليا، فبوسط الكرسى هو، يطالع الكتاب. ويلمح الواقفين بالممر..

يوماً بعد يوم. بدأ يتقدم من الكرسى الخلفى، إلى الكرسى الرابع. فالكرسى الثالث. فالثانى والقريب لظهر السائق المجاور لأول باب، والمتاخم لظهر الكرسى الذى أختاره لنفسى يوميا ليكون بعيدا عن الزحام المتكاثر، وقريبا من الباب الأول لسهولة الانفلات عند النزول.. لكن مشاعر البغض المراودة تعملقت فىّ. بغض يتولد من صمته المثير للأعصاب.. وتحديه بالنظر المستهان بالناظرين إليه بغضب.. رافضين تواجده.

لكنه راكب مثل كل الركاب، من حقه استعمال أية مواصلة تروق له.

لم يكن يشبه أحدا من سكان الورديان. التجار والصعايدة. عمال الجمرك وشياليه. أو لنا نحن عمال الحكومة المحكومون بالمرتب والمواعيد.. جلده المصفر ملىء بالنمش كحبات النشارة..

ساورنى الشك. وتعمدت النظر إليه.. أدير رأسى.. أراه بطرف عينى.. هو الآخر يبادرنى النظر متعمدا.. مدركا ما يساورنى من شك وغيظ.. يناورنى بنظرات مراوغة، تجمع بين الاستخفاف والتجاهل ومزاولة التحرك التى باتت مألوفة ومحفوظة لدى الركاب حتى لم يعد أحدهم يعيره أى اهتمام.

أعرف أن هناك غرباء - بوسط البلد - أقاموا البيوت والمتاجر.. كانوا يتوغلون بالضواحى البعيدة، يستلذون بالشمس.. أقول فى بالى، مستثمرون فلا ضير..

يتاجرون بالغلاء الوحشى ولا ضير.. لكن هذا. أرهف إليه السمع.. ربما ينطق فأعرف من يكون. فوه لم يفتح أبدا. أمد عينى.. أختلس نظرة لأعرف مكنون الكتاب.. لكن يوجه الغلاف نحو عينى. ويطويه ليرتد إلىّ بصرى حاسراً .. ويعيد فتح الكتاب، فأعيد النظر. يلمحنى. أحاول إثارته بالتلصص.. يبتسم بتهكم المستغرب إمعانا فى غيظى..

من أين يأتى صباحا، وإلى أين يذهب..؟

فى أى الشوارع يقيم؟

الورديان لا يوجد بها فندق واحد.. إن كان سائحا زائرا فما داعى تواجده المستمر هنا..؟

أيقطن إحدى العمائر المشيدة حديثا..؟ ربما..

بدأ يراقبنى. فأرصده بحرص. يلمحنى عندما أصعد.. يبتسم بثقة القائم المتمكن.. ويلمحنى حين أنزل فيتعمد إغلاق النافذة أثناء سيرى فى الشارع إلى جوار الترام قبل مغادرة المحطة.. ألتفت بدورى أرى خياله وراء الزجاج يغض الطرف فى تجاهل بغيض..

تعمدت يوما البقاء بالترام، لأعرف أين يذهب. لكنه نزل فى المحطة التالية لمحطة نزولى وتوارى وسط البشر بالسوق..

قررت الانتظار بالترام الذى سيدور من ميدان محطة مصر ليبدأ دورته الجديدة عائداً إلى الورديان، نادماً على ضياع يوم عمل سوف يحتسب إجازة..

بدأ نوع جديد من الركاب البسطاء يتوافد على الترام.. رجال الأعمال الحرة.. نسوة السوق وبائعو كل شيء. يهرعون ليحتلوا المقاعد الخاوية..

كنت بمكانى المعتاد بالكرسى الأول المتاخم لكرسى السائق متوقعا رؤية ذلك البغيض.. والمحصل يصعد. يحتل مكانه، قال من العربة الخلفية:

- كل راكب يجيء ليأخذ تذكرة.. هيا.. الورديان..

تركت منديلى لأحجز به مكانى من الكرسى ريثما أدفع وأعود.. هرعت إلى المحصل، والبعض يهرع إلى الدخول حين عدت، وجدت منديلى مُزاحا إلى طرف الكرسى.. كان جالسا مكانى بجوار النافذة يتطلع إلى الخارج..

اكتفيت بالصمت البغيض الذى غمرنى.. جلست إلى جواره. وحين صعد السائق وحياه بأدب. و. بدأ يتململ بجسده. حرك ذراعه اليسرى فوق الحقيبة. ثم فتح زجاج النافذة ومال بكتفه نحوى. أخرج أوراقا من الحقيبة.. لكزنى بالمرفق فى قفص صدرى واعتذر بإيماءة رأس. ثم أخرج قلماً فلامس منكبه طرف أذنى بإيماءة أخرى..

تكاثر حنقى.. كان يلمحنى والترام يهتز ويقرقع، وهو يزحزحنى قليلا.. شعرت بأنه سيوقعنى من طرف الكرسى. ويلمحنى كمن يخيرنى بين الوقوع أو ترك المكان. إلا أننى تململت قليلا وأزحته إلى جوار النافذة بغضب.. وثَبَّتُ قدمى بالأرض بقوة.

فؤاد سليمان مغنم

الغربان

أتت من جسوم المخاوف رائحة

وتناهت إلى رئتى الفيافى

وحط على ترعتى اللقطاء

وقامت نسور... وأغربة مطرت صفحتى

أهم المستطيعون

والمالكون

الموالون

والمارقون

أتت ذكريات النوافذ قاتمة

وتفشت بحلفاء ذاكرتى وسوسات الأفاعى

أتت شهوات الغبار تمارسنى

ويمارسنى عنكبوت الهواجس ركناً فركنا

أتى السائحون

المقيمون خلف جذوع الصباح

يدكون أغطيتى وعصاى

يغولون أيقونتى ويحزون حلم الأهلة

يسترقون المآذن من حدقات الفضاء

هم السارقون

تباشرهم أعينى فى خلاء السفينة

أعينهم ظمأ ولحاهم تدلت

كأن المساء يطوف على رسله فى الكهوف

وفوق الصدور نياشين ضاريةٌ فى الغواية

تحسبهم قبساً

وهم القابضون على حشرجات الرصيف

أراهم يدقون أمتعتى بمسامير سوداء

ألمحهم يمرقون خلال السراويل

زرقاء هذى الملامح

أذنابهم وأصابعهم تستطيل بأقبية الليل

تسبح أرؤسهم فى أريج المواخير

أرمقهم حين ترشح أرنبة الليل ينفرطون

يعيثون مثل الجراد ويقتسمون الخلاء

أيلتف جذع المدى بأوائلهم وأواخرهم

(ما لهذا الغراب توغل فى كبدى!)

سوف لا يتورع قلبى أن يبلغ النزر حد الكهولة

يا ربما يتمدد وخز السواد بآنيتى

ربما أمنح الوجه غاشية من رماد

واصطحب النار خلف قميصى

أضمخ وقتى ببعض الروائح

تلغو هنالك فيما تيسر من طينتى

سأفتش عن لغة أتقوتُّها

ربما أتعامد فوق السفينة

أرجم شيخوختى

ثم أتخم أسئلتى بشواظ الشوارع

إمقت هذا الخنوع الذى يتسلقنى

سوف لا يلجون خليج نهارى

أنا متخم بالنحاس

وراحلتى يتخرمها الدوران

سأزعم أنى على موعد وجيادى

ألكز مسبحتى

واحطُّ على كتفى الحوانيت مكتظة بالولاء

وأنزفُ بعض الشواغل

هل يلعقون دمى وأنا مولع بالمساميرا؟

هل يمضغون الهواء

ترى أيشقون أشرعتى ويطوفون حول حياضى بأشواكهم

زمن يتعامد فوق خلاياى

يستاف أغنيتى

أهو الخوف يخرج من ذكريات القناطر

يخرج من حدقات الجسور

تفيض على جانبى ترعتى معمدانيةُ الصحراء

وتمخرنى شهوات العقارب

حين يدقُّون أشواقهم

أتحط نسورٌ واغربة فى الشرايين

حين يدقون أجراسهم

أيفر اليمام!

آسن كل هذا المدى

تسرب كالليل بين خطوط يدى الخريف

وغيض البياض بعاصمتى

وجوادى مصطخب بالسلام!!



ارتحالات اللؤلؤ



الخدر

رآها غير كثير من النساء أولئك اللائى تقلبن فى رغد خبراته السابقة يفوق حبها للحياة قوة حصان جامح لا تعبأ بغد جديد معه ولا ترى أدنى ضرورة للزواج منه وكان يظن أن مغامرته معها لابد وحتما أن تنتهى بنفس الطريقة التى انتهت بها مغامراته السابقة.

لكنه صار يستخدم نصف دهائه ليفوت عليها فرص النفاذ الى عقله وحين راحت مثل الخدر تتسلل تحت الجلد واللحم والعظام صار يستخدم كل دهائه فى أن يفوت عليها فرص النفاذ الى قلبه ثم صار مرغما على النوم لأيام طويلة مفتوح العينين.

●

دفـــاع

بدأ لى مثل الصقر قوياً وجارحاً وحين تدافعت فلول قصائد الغزل وجحافل الأغنيات فى اتجاه زجاجى الرقيق الهش أشبعته صداً وهجوماً ودفاعاً ثم صداً وهجوماً ودفاعاً لأجد نفسى وفى زمن قياسى بين جناحيه..

نفق

بالأمس كانت ليلة غريبة كالحقيقة التى لايمكن أن تطمس أو تُنزَع أو تُجزأ كنت أراجع نفسى أقدم عنها كشف حساب وفى الحساب قبل الختامى كان هناك عجز. عجزت عن اقتناء رجل فى بيتى وطفل فى أحشائى.

وفى الجانب الآخر من الميزان حفنة كتب وديوان شعر أهدانى إياه زوجى السابق يناجينى فى قصيدة ويمدحنى فى أخرى ويهجونى فى بقية الديوان.

●

تقلبات

مثل نوع من السمك لايفتح جفونه إلا ليبكى عاد وقلبه ملء كفيه تماماً مثل زمان رغم أننا تجاوزنا الزمان والمكان أخبرته أن جميع تقلبات المد والجزر التى مرت على النهر فى غيابه لم تسفر إلا عن مسكن ردئ التهوية وقطة وحيدة تهجرنى لأسباب خاصة بها تغيب يومًا أو يومين ثم تعود تقبع تحت شرفتى وتموء مواء حزينًا تعرف كيف تبتز مشاعرى وحين آتى بها تأكل طعامى وتنام فى فراشى هو أيضًا لم يزل.

●

الفرق

فى يوم انتحى بى جانبًا وسألنى عن الفارق بين قبلته لى فى شارع مظلم وتلك التى بين الجدران وكان من الطبيعى أن اضطرب اضطرابا غريبا وأنا أزرع معه الطريق الموحل جيئة وذهابا وكان فى استطاعتى أن أجيبه لولا الوحل.

●

همس

الوقت يمعن فى الليل والبرد، ولم يعد فى الشارع غير الأشخاص غريبى الأطوار بائع السودانى وبائع الورد وبائعات الهوى وعاصفة من بقايا الورد تلامس جنتهما وأغلب بائعى العطور قد ناموا أو ماتوا أو سافروا فكرت أن أتعرف على بائع الورد غير أننى همست لنفسى ماذا ننتظر؟

●

لعنة

أمشى فى شوارع وسط المدينة وأتسكع عبر الممرات الضيقة الرحبة تلك التى تحوى عددًا لا بأس به من المقاهى والرجال غير المحظوظين.

طيلة عمرى ليس لى حظ مع الرجال ولى حظ وافر مع الصور فكثيرًا ما أبدو امرأة جميلة ذات عينين لامعتين قادرتين على صفاء الرؤية وأنف دقيق لايسمح إلا بالهواء النظيف وفم مدور بأسنان بيضاء قادرة على قضم الكآبة وبشرة شديدة الصفاء والحساسية بمقدورها التمييز سريعًا بين الطيب والشرير.

الآن أشعر بالشفقة على الرجال الذين لم يكن لهم حظ معى اللعنة عليكم يا أصدقائى

لماذا لم يبتسم أحد؟

●

الريح

قابلنى بعد خمسة عشر عامًا ولم أستطع تجنب تلك الحالة على الرغم من أننى حاولت تلك الحالة من الفرح وأنا أتأبط ذراعه دون الشعور بأدنى حرج ولا أطالبه مثل زمان بأن يخفض جناحه ساكنا أثناء السير والطيران بدا مرتبكا وكأنه يعد نفسه لاجتياز ممر للفرح استحال شعره إلى بياض مقابل حفنة من المال وشقة وطفل معوّق وكنت قد رأيته وهو يسقط الى الخلف يتدحرج فى دوامة معكوسة قال وهو يحدقّ فى عينىّ دون التأثر بما حولى «لاشك أننا على سطح كوكب آخر..» ثم راح يسألنى عن نقطتين من العسل، شديدتى الصفاء.. كانتا عيناىً

فسألته: هل لديك فكرة عن عدد مرات القتل التى مررت بها؟.. وعلى الرغم من الغلاف الدمعىٍّ للسؤال انطلقت منه وبإيقاع غير منتظم صيحات فرح وهو يندفع فى اتجاهى مثل نهر مطالبا إياىّ بألا نضيِّع وقتًا فهو يرغب فى حب جميل وطفل جميل ثم بسط جناحيه ليواجه الريح.

●

مؤامرة

النسمات الباردة تتيح لنا محاولات خبيثة لابتعاد الدفء ورائحة الكبدة تفسد رومانسية الحالة، تجاوز المسألة ونظر إلى البرج وضحك ضحكة مبتسرة وقال «تآمروا على قتل عبدالناصر فتم بناء البرج بثمن المؤامرة.

استدفأت بذراعه وسمحت لشفتيه أن تهمس لشفتى.

بعدها غنى:

«لسة شفايفى شايلة سلامك

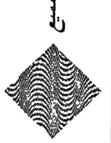
شايلة حلاوة حبك لية»

كان عبدالحليم لايزال بيننا يجتر طعم الزمن الجميل مرا جنبى يمارس رياضة السير على النهر ثم مر ثان وثالث وكثيرون كلهم يطأون بأقدامهم ظلالنا.

«والعجايب انى كنت حاسس إن أنا وأهلى الأجانب»



فتحى عبد السميع



فوق الورقة

نحن الشعراءْ
أفراس خضراءْ
لكن الأفق أمام سنابكنا درقةْ
نحن الشعراءْ
عشاق فقراءْ
مسجدنا الليل
نجتمع على سلّمِهِ
ونسمِّرُ فى قبته الحدقةْ
ننتظر مرور النجم الطيب
لنتمتم بالدعوات
ونلقف من كفيه الصدقه
نحن الشعراء المنفيين جنوب الوقت
جمر من ماء
نلعن كل خراب
ونعيد بناء العالم فوق الورقة.

فتحى أبو رفيعه

«صخب البحيرة» لمحمد البساطى
صراع القوة وإرادة البقاء

تجسد كل ثقافة أو حضارة الافتراضات الأساسية التى تقوم عليها والقيم التى تتسم بها والخواص التى تميزها فى حكايات يعكس هيكلها ومحتواها الأسطورى الاتجاهات السائدة فى المجتمع إزاء نمط الحياة ككل. وتتخذ هذه الحكايا أشكالا عديدة كالملاحم والأساطير والخرافات والقصص الدينى. وهذه الحكايا والحواديت، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تمتد جذورها إلى الحضارات الشفوية التى لم تعرف القراءة والكتابة، وتستخدم كوسيلة لتناقل الحكم الشعبية والفلكلورية. ويتخذ بعضها شكل الأمثال التوراتية وتنطوى على التعبير عن قيم روحية، وتتسم لغتها بنوع من الإنجاز اللغوى والتعقيد الرمزى. ومن أهم من استخدموا هذا الشكل الأدبى الفيلسوف الدنمركى كيركغارد، وكافكا والبيركامو. وفى روايته العظيمة «صخب البحيرة»، (دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٤)، يستخدم محمد البساطى هذا الشكل الأدبى فى عمل يرقى بمضمونه وحرفيته وعبقريته إلى قمة من قمم الأدب والفكر.

فقد استعار البساطى فى روايته قصة العبرانيين الأوائل الذين نشأوامنذ قرابة أربعين قرنا من قبيلة بدوية صغيرة فى شبه الجزيرة العربية، وظلت هذه القبيلة بين إقامة وترحال تلازم شاطئ بحر العرب، إلى أن هاجرت إلى أرض كنعان (فلسطين). ومن التفسيرات التى أعطيت لاسمهم هو أن جدهم إبراهيم عليه السلام من نسل «عابر» بن سام بن نوح، وقيل لأنهم «عبروا» نهر الفرات بعد قدومهم إلى وادى النهرين، وهناك تفسير يقول بأن كلمة «عبرى» تقابل فى اللغة المصرية القديمة كلمة «هيبرو» أى البدو، أو «اللصوص أو المرتزقة» كما

كانوا يعرفون بذلك لدى المصريين والكنعانيين. ولعل هذا هو التفسير الذى يستند إليه البساطى فى تصويره لحرب القبائل التى تشكل محور روايته كتجسيد مجازى للصراع فى شرقنا الأوسط.

وتعبر «صخب البحيرة» أيضا عن مرحلة الانتقال من البداءة إلى الحضارة التى يصفها توماس هوبز بانها حالة فوضوية يضطر فيها الجميع، سعيا إلى البقاء، إلى الكفاح المتصل من أجل القوة. فالقوة تصبح أداة هامة حينما يكون هناك طرفان فاعلان يقع اختيارهما على شيء واحد ولايمكن إلا لأحدهما أن يمتلكه. وتصبح القوة أداة هامة حينما تتسبب إرادة طرف ما فى فرض العقبات أمام تحقيق إرادة طرف آخر. ومع اتساع نطاق قدرات المجتمعات وتداخل نطاق رغباتها وطموحاتها واطماعها بلغ الصراع على القوة مداه وبدا الأمر كانما حرب الجميع ضد الجميع.

لقد أدى نشوء الحضارة إلى تصاعد الصراع بين المجتمعات البشرية. وأدى هذا الصراع بدوره إلى إبراز أهمية القوة. والقوة التى يتمتع بها مجتمع ما، هى دالة على الكثير من العناصر التى تشكل حضارة هذا المجتمع والأسلوب الذى ينظم به نفسه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا. وإذا كان بعض علماء الاجتماع يرون أن التطور الاجتماعى يمكن أن يسير وفقا لعملية «انتخاب» يقوم فيها البشر باختيار مايريدونه من بين خيارات ثقافية متعددة، فإن نظرية القبائل ترى أن مستقبل البشرية لم يعد محكوما بالاختيار الحر، وأن مفهوم القوة هو الذى أصبح يسيطر على حياة البشر.

ومع تطور الحضارة فإن المجتمعات المتحضرة تطمس المجتمعات البدائية وتحل القوى الصناعية محل الحضارات القديمة. وتقدم لنا نظرية القبائل درسا آخر أكثر أهمية وهو أن المجتمعات المتماسكة ذات القيادة القوية تكون لها الغلبة على المجتمعات التى تكون عناصر قوتها عشوائية ومفككة.

وحسب نظرية القبائل، فإننا إذا تصورنا أن هناك مجموعة من القبائل تعيش غير بعيدة عن بعضها البعض، واختارت جميعها أن تعيش فى سلام، فإن هذا السلام يمكن أن يتحقق. أما إذا شذت عن الجميع قبيلة واحدة واستهواها الغزو والأطماع التوسعية بدلامن السلام، فإن ذلك سيخلق واقعا مضطربا تتأثر به بالذات القبيلة المجاورة لتلك القبيلة التوسعية. وفى هذه الحالة تنشأ عدة افتراضات: فقد تهاجم القبيلة التوسعية القبيلة المجاورة وتهزمها وتفنى أهلها وتستولى على أرضها؛ وقد تهزم القبيلة المجاورة لكنها لاتدمر تماما، ومن ثم فإنها تظل قائمة لكنها تكون خاضعة للمعتدى وتصبح أسيرة خدمته؛ وقد تقرر هذه القبيلة الانسحاب والفرار، وتصبح أرض القبيلة المعتدى عليها جزءا من امبراطورية المعتدى؛ وقد تقرر القبيلة المعتدى عليها، ومن حولها، الدفاع عن أنفسهم للحفاظ على أرضهم وكيانهم. وفى إطار هذا الافتراض الأخير يصبح على المجتمع المعتدى عليه أن يحاكى المجتمع المعتدى ويسلك سلوكه: أى أن القوة لا توقفها إلا القوة. وعلى المجتمع الذى يتعرض للتهديد أن يجارى المجتمع الذى يهدده فى البحث عن سبل القوة والابتكار والعلم والتكنولوجيا لكى يتمكن من صد المجتمع المعتدى.

تقع «صخب البحيرة» فى أربعة فصول عناوينها هى : صياد عجوز؛ نوة؛ برارى؛ ورحلوا. وكل عنوان من هذه العناوين البالغة الإيجاز هو تكثيف محكم لمرحلة من مراحل التطور الإنسانى ومن مراحل صراع الإنسان من أجل البقاء ومن أجل المعرفة والتعامل مع قوى الخير والشر، والحرب والسلام، ومع ماهو فطرى وما هو عقائدى.

وهذه الفصول الأربعة، وإن كانت تشكل فى مجموعها كلا متكاملا تنتظم فيه أحداث الرواية من ألفها إلى يائها، يمكن التعامل معها منفردة. فهى تحمل بين ثناياها توليفة إبداعية فريدة تجعل من كل منها سفرا مستقلا له مكوناته وله رسالته.

فى «صياد عجوز» يقدم المؤلف للقارئ مسرح روايته. وهو مسرح يذكرنا بالمجتمعات البدائية التى تعيش على الصيد والقنص،. وفى استهلال جميل، وبلغة شعرية تحاكى لغة الأساطير والملاحم العظيمة التى تحكى مسيرة الإنسان على الأرض يقدمنا البساطى إلى بحيرته.

إلى هذا المسرح يصل يوما ذلك الصياد العجوز الذى رآه أهل البحيرة عجوزا دائما بسبب تجاعيد وجهه الكثيرة وانحناءة كتفيه. «يقولون إنه كان مقطوعا من شجرة، فلم يروه يوما مع أحد، يتجول ليلا ونهارا بقاربه فى البحيرة، وحين يهده التعب ويشتاق للأرض يرمى بالهلب لأقرب مكان ويستغرق فى النوم، وأحيانا يمرون بقاربه شاردا فى عرض البحيرة، ويرونه راقدا بداخله... كان قاربه بخلاف القوارب الأخرى فى البحيرة».

«دخل قاربه يوما المضيق. انتبه من رقدته على رجفة القارب وانسيابه السريع، ورأى الأمواج الصاخبة فى مواجهته. جدف مقتربا من الضفة ورمى بالهلب، واستقر ساكنا فى القارب. نظر حوله ذاهلا دامع العينين. أمواج تنثنى وترق ويتالق رذاذها فى ضوء الشمس. مياه البحيرة تموج مضطربة عند الملتقى وخريرها يختفى وسط هدير الموج. الضفة الأخرى على بعد ضربات بالمجداف... كأنه طوال هذه السنوات كان يسعى لرؤية الشاطئ الآخر أمامه..

فى الصباح حفر خطا على شكل مستطيل على بعد خطوات من ضفة المضيق، غرز فى وسطه عصا قصيرة ورحل.

غاب ثلاث سنوات وعاد. كان شديد النحول وقد ازداد انحناء كتفيه. لم يجد أثرا للخط الذى حفره، غير أن عصاه كانت هناك. بعد أن أخذ دورة واسعة بالمكان جمع العشب وأوقد النار. وشرب الشاى ورقد فى القارب. فى الصباح غرز عصا أخرى وذهب.

غاب عاما ونصف عام ثم عاد.

ارتفعت العشة فى بطء مهلهلة. «أربع دعائم من فلقات جذوع النخل حفر لها عميقا، وثلاثة جدران صنعت بخليط من ألواح الخشب وأعواد الغاب وفروع أشجار مضفورة بالحبال».

على هذا النحو يمضى بنا البساطى فى بناء مسرحه. وسرعان ما تتكشف الصورة وندرك أن البساطى إنما يخط سفر تكوين جديدا بمعظم شخصياته وملابساته، وأنه يرمز بشخصية هذا الصياد العجوز الى إبراهيم أبو الأنبياء، الرجل الذى انحدر منه نسل أهل البحيرة وماحولها. وسرعان مايموت هذا

الصياد العجوز، وتدفنه المرأة (وولداها، أيضا فى إشارة رمزية إلى إسماعيل وإسحق) بجوار العشة، ويدفنون معه صندوقا كان يحتفظ به دائما فى القارب. ومع هذا الصندوق يدفنون أيضا «ساعة جيب» ويدور هذا الحوار عن الساعة بين الأم وولديها:

قالت: أعيدها إلى الصندوق.

- والساعة؟

قالت: كان يحتفظ بها لعودته.

- أين

- الله أعلم.

- العلم عند الله. ربما لم يئن الأوان.

- أى أوان؟

- كل شيء وله أوان.

الفصل الثانى، وعنوانه «نوة» يتناول الصراع الدائر بين أهل الجزر فى البحيرة وما حولها، فى إشارات واضحة للواقع الحالى للمنطقة التى ورثها نسل إبراهيم عليه السلام، ما نسميه الآن منطقة الشرق الأوسط.

وحينما يتحدث البساطى عن النوات التى تعصف بالبحيرة تتجسد أمام أعيننا الصراعات التى تمر بها المنطقة التى تتجاوز الصراعات العسكرية إلى الصراعات العقائدية والدينية والاجتماعية والاقتصادية. وهو أيضا يركز على عنصر جديد من عناصر الصراع المقبل فى المنطقة وهو الصراع على مياه. لكنه يصب هذه الأفكار جميعها فى إطار مجازى تحكمه الحياة فى البحيرة والجزر وهى الحياة البدئية التى هيأ لنا مسرحها فى بداية الرواية.

فى هذا الفصل أيضا يستخدم البساطى مجازية الصندوق التى استخدمها فى الفصل الأول تعبيرا عن الطلسم الذى يستعصى فهم مكنونه. الصندوق هذه المرة عثرت عليه امرأة جمعة وقد رمت به مياه البحيرة على الشاطىء فى أعقاب إحدى النوات. حكاية جمعة وصندوقه بالغة الإمتاع وعميقة المغزى.

«الصندوق صغير. انطفأ بريق معدنه. مستطيل الشكل. منمنم بزخارف محفورة وأخرى بارزة.» وها هو جمعة. منبهرا بالاكتشاف العظيم، يعرضه على ذويه:

«ضغط بإصبعه زرا بجانب الصندوق فانفتح الغطاء. انسابت موسيقى ناعمة. أنصتوا وعندما بدا لهم أن يقولوا شيئا أشار لهم أن يصمتوا. توقفت الموسيقى، وترامى إليهم صوت رخيم تحدث قليلا وسكت. الصوت لايزال يحلق فوقهم. نبرته حزينة يذكرهم بضباب البحر الكثيف المعتم. تساءلوا إن كان صوت امرأة. وقال جمعة إنه صوت رجل.

- وماذا يقول؟

- ومن يعرف؟

جمعة على حمارته، يصحبه بعض من أبناء بلدته، يدور على مدرسى اللغات فى البندر، ولا أحد يعرف ماذا يقول الصندوق. جمعة أصابه الشحوب وتغيرت أحواله. تقول امرأته: «ياجمعة واللى جرالك كان مستخبى فين». تراه منكمشا فى ركن يرتعش. تغلق النافذة. تلفه باللحاف والعباءة.

يسترد عافيته قليلا ويخرج. كان قد حفظ ما يقوله الصندوق، يرطن به وهو يمشى. يسألونه حين يمر بهم:

- إيه ياجمعة. عاش من شافك. ماذا يقول صندوقك؟

ذات يوم تستيقظ امرأته على حوار بينه وبين الصندوق. جمعة يشخط فى الصندوق:

- ومن تظننى؟ هه؟ من تظننى؟

- ....

- وفيم يهمك الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو كانوا؟ من يشفق عليهم؟ فى البحيرة. على الشط. فى البلدة فى أى مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما أكثر ما تتكلمون.

- ...

- وما أدراك. مئات السنين. آلاف وأنت فى القاع. ما أدراك؟ كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف يقطع رقبته؟ كم واحدا رأيته يتقيأ الدم؟

وسيأتى يوم يرحل فيه جمعة حيث لا يعرف مكانه أحد. وستمر سبع سنوات يعود بعدها جمعة هزيلا رثا. ذبل جلد وجهه وتهرأ، ونتأت عظامه، يصحبه رجل يحمل عصا طويلة عاد جمعة ليموت فى بيته.

فى الفصل الثالث «براري» يدور هذا الحوار بين اثنين من شخصيات «صخب البحيرة»:

- كراوية، لم تظن الله خلقنا؟

- حكمة لا ندريها.

- آه الكلام الذى حفظناه من صغرنا.

- لم نسمع غيره.

- ملايين السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس. ساقية تدور. ولا أحد يدرى الحكمة فى ذلك. تأتى أوقات يأخذنى التفكير. يسحبنى وأجدنى أفهم. آه أفهم. وفجأة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق.

- يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شىء.

- طيب والحل؟

- أى حل؟ الدنيا كلها أسرار.

فى هذا الفصل أيضا يسخر البساطى من الحجج التى يسوقها البعض لتبرير اندفاعهم إلى التطبيع.

- الواحد لا يعرف الواحد إلا بعد أن يدخل بيته. كل شىء فيه يظهرويبان.

- ياسلام. ومن علمك هذا الكلام؟

- تعلمناه من أهالينا.

- عفيفى. لا أحد فى الدنيا كلها يعرفك مثلى. قل لى إنك كنت تبحث عن خاتم، ملعقة غطاء حلة، يقوم يمشى الكلام.

فى الفصل الأخير تتكشف نتيجة الصراع على القوة. فبينما كانت الأعمدة الخرسانية تنمو هناك بعيدا عن أعيننا (حيث الطرف الآخر)، ضحل المضيق (هنا) وركدت مياهه، وتعرى جانباه بما فيهما من فجوات كثيرة وشقوق وأحجار سوداء، تفوح منه رائحة العطن، وتملؤه طحالب تقذفها البحيرة من حين لآخر.

هذا هو العالم الذى يتكشف لنا فى «صخب البحيرة» عالم يتعامل مع الأنثروبولوجيا وفكرة التطور الإنسانى

والصراع على القوة فى إطار ميثولوجى زاخر بالرؤى والأفكار الفلسفية والإشارات التاريخية الدينية فى نص بالغ الثراء والإمتاع، وهو أيضا نص بالغ الصعوبة وقد يتعذر على القارئ متابعة رموزه المراوغة، ومع ذلك فإنه يمكن قراءته والاستمتاع به كحكاية بسيطة لمجتمع بدائى يشق طريقه إلى التحضر ويتولد فيه الصراع على القوة وتتولد فيه فى الوقت ذاته قوى روحانية وغيبية تطرح أسئلة تستعصى على الإجابة، وتدفع ببعض شخصيات هذا المجتمع إلى هجر عالمها إلى عوالم أخرى بحثا عن جواب.

يختتم البساطى روايته بحادثة بالغة الدلالة تؤكد الانطباع الذى أثاره فى بداية الرواية عن محاكاته لسفر التكوين. ففى آخر الرواية نقرأ:

«رسا قارب أسود ذات يوم بمدخل المضيق. ونزلت منه امرأة تتوكأ على عصا يتبعها رجلان، ساروا على ضفة المضيق. جلسوا ما يقرب من الساعة ثم أخذوا يحفرون. أخرجوا عظاما وضعوها فى جوال وجمجمة مسحت عنها المرأة التراب بذيل جلبابها. وتبادلوا النظر إليها قبل أن يضعوها فى الجوال. وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه. سووا الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق. وانطلق القارب إلى عرض البحيرة».

هذه المرأة هى بالطبع التى اصطفاها الصياد العجوز فى الفصل الأول، وقد أصبح ولداها رجلين (وإن كان الرمز المراوغ سينتقل هذه المرة من إبراهيم إلى يعقوب). وتذكرنا حادثة عودتهم إلى المضيق واستعادة رفات أبيهم بما ورد أيضا فى سفر التكوين حيث:

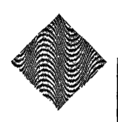
«عاش يعقوب فى أرض مصر سبع عشرة سنة. ولما قربت أيام اسرائيل (أى يعقوب) أن يموت دعا ابنه يوسف وقال له... اصنع معى معروفا وأمانة. لا تدفنى فى مصر. بل اضطجع مع آبائى فتحملنى من مصر وتدفننى فى مقبرتهم.

وفعل له بنوه هكذا كما أوصاهم. حمله بنوه إلى أرض كنعان».

ولعل فى هذه النهاية تنبيه كاف بالمخاطر المحدقة بالمنطقة وبالنتائج التى يمكن أن يسفر عنها صراع القوة فيها. وكأنى بالكاتب المبدع **محمد البساطى** يقول: «اللهم ابلغت، اللهم فاشهد».



نجوى هلال



الضياء وظلى

المتكلمات من ساكنات الأرض الصامتة

الصامتات الناضحات بالنُبل

الراقصات على أرض الأبدية رقصات الصمت اللانهائى

ما أروع تعدد الآلهة وما أجمل أن نختار آلهتنا

سأختار دائماً منهن القادمات عبر الأزمان الآتيات من الأرض الصامتة

يتكلمن فى قلبى... يبحن: الأرض حقل الآلهة

وأنا راقصة... فى الأول راقصة ـ وفى الآخر راقصة

فلتتحدث الظلال وتقول... ظلال البنايات ـ ظلال الأشياء ـ ظلى

فليخبرنى ظلى وأنا للرقص ولإخبارات الظلال

بين الأحجار المهدمة وبين تناثراتها المتناغمة وفى المكان القديم نفسه كنت حيث أقابل نفسى وتحدثنى كهولة البنايات والجدران الآتية من الأزمنة الغابرة بالحكمة والابتسامات الهادئات... تعلن الأحجار المتناثرة وتصرح برغبتها فى قلبى فلا أملك إلا أن أكون فى طوعها وأمتثل لدعوتها (هناك معنى فرح) فأقفز كما تطلب منّى وتشاء.

والقفز على الأحجار فى حقيقته نوع من الرقص لكنه رقص متوقف على إيقاعها هى، رقص ليس كما اريد أنا بل كما تريد هى... كما تريد موسيقى تناثرها ـ إحجامها ـ ابتعادها وقربها ـ ميلها واعتدالها فى أماكنها... وكما يريد وجودها العبقرى أقدم رقصى فتمنحنى... أقدمه منسابة فى هارمونى الأحجار وموسيقيته الرائعة كاملة التناغم فتصير موسيقى جسدى فى تمام انسجامها مع إيقاعاتها ومع موسيقية الإيقاعات الحجرية ويكون لقاء بإيقاعات الحكمة ويكون لى احتضانها.

هناك فى المكان القديم نفسه وفى قلب مجمع الأحجار حيث المنظومة الموسيقية كاملة تحمل فى قلبها موسيقية الأحجار المتناثرة كنت فى قفزى الراقص متخففة من أثقالى أدنو وأبتعد ـ أصعد وأهبط ـ أذهب وأعود مأخوذة بأخذها الكامل لى ـ وإذا به يباغتنى حيث التقت عينى به فاستوقفنى تماماً وكفنى عن فعلى... فاجأنى وأنا فى تحليقى فكان ان ذهبت معه بكاملى... كان معجزاً وتاماً وكاملاً ـ اما انا فعلى حافته ـ افقاً رملياً ممتداً ومسترسلاً إلى ما تحتمله عينى من الرؤية وموازياً فى كمال لأفق أزرق ممتد إلى ما تحتمله عينى من الرؤية. كان توازياً رائعاً وكاملاً وحقيقياً... كنت بجسدى على حافته لكن روحى كانت هناك فى عمقه محلقة إلى ما تحتمله هى من الدخول فى عمق روح حكمته. فى صمتى... وفى صمتى... وفى صمته حيث ينبئنى وأنا أنظر... وأنظر وتمتلئ عينى فأذهب وأدخل وأسبر أغواره حتى أُسلَب وأفقد خواص مادتى.

ادركنى سائل الحيرة وأنا على هذه الحال وكان ينساب جارياً نحوى... أدركنى وملأنى حتى وصل إلى حد التدفق منى وصار ينسكب على جدران نفسى فرأيتها ورأيت جدرانها تلك التى أتوق إلى التحرر منها. كان هذا ما أعلمه عن نفسى وخبرته عشرات المرات. كلما كان الأمر واضحاً وجلياً وصافياً امتلأت حيرة وعجزاً وكان هو لفرط وضوحه توازياً رائعاً يملؤنى ويجرى فى أعماقى حتى عجزت عن استعادة معرفتى بالأبجديات ونطقها فاستسلمت انظر وأسلب وأمتلئ وانتظر. انتظر ما لم يصرح لى عن كونه وما لم أصرح أنا لنفسى اننى هنا واقفة فى انتظاره وفى الانتظار. أتى ضياء وكان فوق رأسى يسقط عليها هادئاً مسترسلاً. كان ضياء... أحسسته ضياء بل رأيته دون ان أدرك مصدره ـ هادئاً ومضيئاً ومائياً فتركت نفسى له وكان جميلاً.

عاودنى توازى الأفقين مرة اخرى، وأنا مازلت على حافته ، ولكنه أتى متسائلاً. سألنى عن الوقت ومتى تكف تلك الصداقة بين نغمة الجسد ونغمات الأحجار المتناثرة وألح فى السؤال متى يصيران واحداً... فلما لم يجد منى إجابة أسلمنى لكلمة الحزن الهائلة، بكيت وقلت: أنا بين ما لست له، أحيا بين القشور على الأسطح الملساء أما الأرض

الحقيقية فهناك... دائماً بعيدة آتيها زائرة مثخنة بالجروح من جر الكتل الحديدية التى أحملها وأمر بها بين الأيام ـ بين البشر وأشيائهم.

ملأتنى كلمة الحزن الهائلة وكان قبلها السؤال وقبلها سائل الحيرة فالتفتُ أبحث عن منقذ... ففجأنى على الجدار الكهل المتهدم بوجوده لاهياً وهادئاً وخفيفاً وصافياً... كان ظلى يلعب على الجدار المتهدم. نظرت له فلم ينتبه. كان مستغرقاً تماماً فى لهوه فأثار غيظى بعبثه المتخفف ولهوه غير العابئ بى فباغته: أتقفز لاعباً وأنا هنا على حافة التوازيين يملؤنى سائل الحيرة ويفترش السؤال أرض نفسى دون أن يترك لى برهة أستريح عليها؟... أتقفز ممتلئاً بالإشراقات ومطمئناً تلعب على أحجار الجدران وأنا هنا على حافة التوازيين تحلق فى سمائى كلمة الحزن الهائلة بعد أن أدركتنى وأنا فى غفوة صمتى؟... كف عن لهوك واغثنى فإن أعاصير السؤال تكاد أن تقتلعنى من أرض نفسى.

كف الظل عن اللهو ووقف مائلاً حتى كاد كتفه أن يلمس إحدى قدميه ينظر لى صامتاً ثم تثنى على الأحجار وسألنى... من أين أتيت؟

أجبته باكية ومشيرة بيدى: من هناك حيث الهوة العظيمة الكائنة على يسار توازى الأفقين.

قال : إذن تعانين آلام المادة وحمى الهوة العظيمة؟

قلت : قد امتلأت نفسى بكدمات زرقاء ورمادية تؤلمنى بل تسحقنى كما يسيل منها دمها بعد أن تحول لونه إلى اللون البنفسجى المعتم.

سألنى : ومتى حدث هذا؟

قلت : بعد سقوط الطائر فى الثقب الموجود بجانب الهوة... فصارت الأشياء غير محكومة وكذلك البشر يتخبطون ببعضهم وهم فى طيرانهم الثقيل مسببين لى تلك الكدمات، فلما زادت الأمور عن حدها ذهبت أبحث عن الماء والضوء علّى أجدهما فأدلهم على مكانهما... سرت فى الأراضى المخيفة بمفردى وطرقت الأبواب التى أسمع خلفها الأصوات علّها تخبرنى.

سألنى : وهل وجدت شيئاً خلف الأبواب؟

قلت : وجدت... بعضها كان كاذباً والبعض الآخر كان خالياً بل ليس له وجود.

قال : ألم تقولى سمعت صوتاً؟

قلت : نعم سمعت لكننى وجدت خلاء مفزعاً ليس له وجود.

قال : وماذا فعلت؟

قلت : لم أصدق وأكملت سيرى يملؤنى يقينى بأنى سأجدهما ... فاعتدل فى جلسته وضم رجليه إلى صدره وأمسكهما بيديه وقال: وهل صدق يقينك؟

قلت : نعم وجدت الأرضين أرض الضوء وأرض الماء وكانتا قريبتين من بعضهما فحملت ما استطعت حمله من الماء والضوء وعدت.

قال : وماذا حدث؟

قلت : يا ظلى لم يكتفوا بسقوط الطائر فى الثقب ولا التخبط فى الطيران بل صاروا يتقاتلون على الخواء وكلما امتلأوا به ازداد جنونهم حتى توحشوا.

قام الظل من جلسته ووقف فبدا طويلاً يكاد رأسه أن يلمس قمة الجدار وقال هنا لا مكان للقتال هنا لا يوجد سوى توازى الأفقين وأرض الآلهة وليس لأملك إلا طين أرض نفسك فعندما تنتهين من تقليبه كاملاً سيزورك السلام ويملؤك وستفقد العتمة أثر وجودك وسينساك النور وتدخلين أرض الغروب الرائعة.

قلت : وماذا عن تناغمات الجسد والأحجار المتناثرة متى يصيران واحداً؟

قال : أتمَّى تقليب طين أرضك واسرعى حتى تنفتح على توازى الأفقين وتمرحى أما أنا فاتركينى الآن لقفزى الفرح ولسلام جدارى لأن الوقت قد اقترب لقدوم ما بعد توازى الأفقين وسيكون صمتاً مطبقاً فلا دوام لشىء... اتركيني يا نون اتركينى أريد القفز واللهو على الجدران المتهدمة.



مصطفى نصر

حكايتان من الجرائد



١ - الولد

جو الشقة خانق رغم اتساعها، النوافذ والشرفات مغلقة ومغطاة بستائر ثقيلة، ومصباح بعيد معلق فى آخر السقف العالى ضوءه الخافت لا يغطى سوى جزء قليل جداً من الصالة التى تجلس فيها المرأة التى اعتادت الصمت وألفته.

والولد يجلس قبالة أمه، ينظر إليها فى ترقب، يتابعها فى إهتمام شديد. وقطة تعودت الصمت مثلهما، تقفز فوق حجر الصبى، ثم تنزل من فوقه فى هدوء. تنظر إلى وجه المرأة الذى يروح بعيداً.

هى لم تبرح البيت منذ عدة أيام. اشترت أشياء كثيرة تكفيها لأسبوع بأكمله. ملأت الثلاجة ونملية الخبز. فهى تريد أن ترتاح. وأن تبتعد عن الناس. فلم يتبق لها فى الحياة سوى ولدها الصغير بعد أن ماتت أمها وهجرها زوجها.

تشرد المرأة فى الأيام التى ولت. ولا يمكن أن تعود. تابعت صورتها المعلقة فوق الحائط وزوجها يحتضنها وهى تضحك. تدهش هى الآن. كيف استطاعت - وقتها - أن تضحك هكذا، فتفتح فمها عن آخره.

الفرحة كانت واضحة فى عينيها. وزوجها يبتسم فى وقار.

لقد أحبته وتمنت أن تتزوجه. وهو أحس بها. اقترب منها دون باقى الزميلات. وأولاها رعايته واهتمامه. لقد أحس بأنها فى حاجة إلى رجل بعد أن وصلت إلى ذلك السن الحرج دون أن تتزوج. وأحست هى أيضاً بأنه لن يتزوج إلا هى.

فقد كان أكبر من أن يظل عزباً للآن، ولن تقبله سواها.

عندما اقترب منها متردداً، وممسكاً بمنديله يمسح به عرقه من وقت لآخر. ويتحدث فى أشياء كثيرة غير مترابطة، أحست - هى - بما يريد أن يقول فساعدته. ووفرت عليه رحلة عناء طويلة وقالت:

- سأعطيك العنوان لتقابل أمى.

رأى أمها، كانت غير قادرة على الحركة. وإذا ما تحدثت اعوجّ فمها إلى اليسار. فتخرج الكلمات متكسرة ومنحشرة بين الشفتين.

أحس الرجل بالخوف. فقد تتحول زوجته - بعد سنوات - إلى حال أمها هكذا.

وظلت الزوجة كما هى. بينما الولد جاء معوقاً: رأسه كبير ووجهه ممتلئ. ولا يعى ما يحدث حوله.

ابتعد الزوج عنها، قال:

- أنت السبب. إنه قريب الشبه بأمك.

تركها وعاد إلى بيت أخواته اللاتى لم يتزوجن. وظلت هى فى الشقة الواسعة مع الولد.

اقترب الولد منها. فقفزت القطة فوق قدميه تداعبه. لكنه لم يلتفت إليها. نظر إلى وجه أمه فى إمعان. قالت:

- اسمع ياولدى. إننى متعبة. وسأنام الآن. لا توقظنى مهما كانت الظروف.

أومأ برأسه.

أعادت ما قالته ليستوعبه. ثم نامت فوق الكنبة الممتدة فى الصالة وشدت الغطاء حول جسدها:

- الطعام عندك كثير. إذا ما جعت كل. لكن لا توقظنى.

أومأ برأسه ثانية، وحمل القطة خشية أن تسبب لأمه إزعاجاً.

جلس فوق الكنبة المقابلة لكنبة أمه. تابع وجهها وعينيها المغمضتين. وأشار إلى القطة أن تجلس بجواره وتكف عن الحركة.

مر الوقت طويلاً. دار الولد فى الشقة.

عندما كان يمل هكذا، كان يفتح الشرفة ويتابع المارة من خلال حديد الشرفة. لكنه الآن لا يستطيع ذلك.

لقد جاع فأكل. وأعاد الطعام إلى مكانه. وأطعم القطة وأمرها بأن تصمت. وبأن تتحرك فى هدوء.

عاد إلى الكنبة المقابلة لكنبة أمه. والقطة نامت بجواره. من وقت لآخر تشد بفمها ياقة قفطانه.. يأتى والده - أحياناً - إليهما. يترك نقوداً لأمه. لاحظ - الولد - أن والده عندما يأتى تزداد أمه حزناً. وتحدث أباه فى اقتضاب. ووالده يحاول أن يداعبه. فتأتى مداعباته ثقيلة. ويقابلها الولد فى جفاء.

بحث الولد عن الطعام فلم يجد. كان كثيرًا لكنه نفد. أكله هو والقطة.

ذهب إلى كنبة أمه. نظر إلى وجهها. وجده صامتًا. حاول أن يوقظها. فتذكر تحذيرها له.. فعاد إلى كنبته. بينما القطه تدور فى الشقة تبحث عن شىء تأكله.

ذهب ثانية إلى وجه أمه ثم عاد إلى كنبته دون أن يوقظها. والقطة عادت من رحلة البحث عن الطعام.

ماءت بصوت خافت. ثم ازداد مواؤها علوا. فغضب الولد منها. فأمه قد تستيقظ، شدها الولد فى عنف. وهددها بأن يطردها من الشقة إذا عادت إلى مثل هذا الفعل. فسكتت القطة واستكانت. تمسحت فى ساقيه. فداعب شعرها الناعم بأصابعه.

وأحس بالجوع فقام. فتح باب الشقة. فأسرعت القطة خلفه.

ترك ـ هو ـ باب الشقة مفتوحًا. ودق باب الشقة المجاورة لشقتهم. خرجت امرأة يعرفها جيدًا.

فهى جارة أمه وصديقتها. يتحدثان معا. ومن خلال حديثهما يعرف أشياء كثيرة لم يكن يعرفها.

قال:

ـ أريد طعامًا.

ـ أين أمك؟

ـ نائمة. وقالت «لا توقظنى».

ارتابت الجارة فى الأمر. فقالت:

ـ تعال معى لأراها.

دخلا الشقة. تابعتها نساء الشقق الأخرى فى فضول.

أشار الولد إلى وجه أمه. انحنت الجارة. قبل أن تلمس جسد الأم صرخت. فقد كان واضحًا أنها ميتة منذ أيام.

●

٢ ـ البنت

ترتدى ملابسها فرحة. عمها يعد حقيبة السفر. لقد استيقظت مبكرة. رغم أن موعد قيام القطار فى التاسعة صباحًا.

زوجة عمها تساعدها فى ارتداء ملابسها. تعاملها ـ اليوم ـ معاملة حسنة على غير العادة.

أخواها الصغيران نائمان مع أبناء عمها..

هى الوحيدة التى اختارها عمها لزيارة القاهرة معه.

ياه.. لقد شاهدتها كثيرًا فى أفلام السينما. وفى التليفزيون. لكن لم ترها حقيقة.

لقد أساءت الظن بعمها الطيب. ظنته يقسو عليها ليرضى زوجته إذا ما حدثت بينهما مشكلة. لكن الرجل لم يكن يقصد ذلك. أو ربما يقسو عليها أحيانًا، كما يقسو الأب على ابنته ليقومها.

وعندما رآها حزينة بالأمس ـ لضرب زوجته لها وقسوته هو عليها ـ أراد أن يصالحها. ففكر فى موضوع السفر إلى القاهرة.

ـ أنا عمك، وأعاملك مثل بناتى تمامًا.

ثم ضمها لصدره فى حنان. كانت تبكى. وشعرها مهوش حول وجهها المتسخ:

ـ ولكى أصالحك سآخذك معى إلى القاهرة.

لقد تركها والدها ووالدتها مع أخويها الصغيرين لدى عمهم. وسافرا للعمل فى العراق. والدها يرسل مبلغًا كبيرًا من المال إلى عمها كل عدة شهور.

رغم هذا، زوجة عمها دائمة الاختلاف معها. الحت على زوجها حتى أخرج البنت من المدرسة لتساعدها فى أعمال البيت. قالت «إنها لن تصلح فى مدارس. ولن نستطيع الاستعانة بمدرسين خصوصيين. ما يرسله والدها لا يكفى طعامها وطعام أخويها».

وتركت المدرسة الإعدادية وبقيت طوال الوقت فى وجه زوجة عمها التى تسىء معاملتها.

بعد أن ضاقت بتصرفات عمها المتتالية، قالت له أن يتركها وأخويها الصغيرين يذهبون إلى عمهم الآخر الذى يعمل مدرسًا. فقد غضب ـ الرجل ـ لتركها المدرسة. ووعد بأن يعيدها إليها ثانية، ويساعدها فى دروسها إذا ما جاءت لتعيش عنده هى وأخواها. لكن عمها رفض هذا وقال «عمك المدرس هذا يريد أن يفسد العلاقة بينى وبين والديك».

لكن المدرس قال لها: «إنه لا يريد أن يترككم حتى لا تنقطع عنه أموال أبيك وهداياه».

ليس مهمًا الآن. فسوف تنفرد بعمها فى القطار. لتحدثه فى هدوء. وتطلب منه أن يعيدها إلى الدراسة. تجعله ينضم لصفها فى نزاعها الدائم مع زوجته.

أخواها نائمان الآن. لو كانا مستيقظين لبكيا رغبة فى الذهاب معهما. سوف تشترى لهما هدايا بسيطة من القاهرة. وستشترى لأبناء عمها وبناته هدايا أيضًا. لكنها ليس معها نقود.

ليس مهمًا فسيعطيها عمها الكثير.

امسك عمها بيدها وسارا معًا. ذكرها بما كان يفعله والدها معها. منذ أن سافر لم تخرج للنزهة ولا مرة واحدة.

عمها شارد طوال الوقت.

- عمى، ما الذى يشغلك؟

تريده أن يهتم بها. تحكى له عما يشغلها. ستحدثه عما تفعله زوجته لها. وعمها - لا شك - سيتفاهم معها، وستطلب منه أن يعيدها إلى المدرسة ثانية. لن تحتاج لمدرسين خصوصيين.. ولو قصرت من حقه أن يخرجها منها.

لكن عمها شارد لم يزل...

لا بأس، ففى القاهرة متسع من الوقت لكى يتحدثا معًا.

عمها طيب، كان يحنو عليها قبل أن يسافر والداها. وكان يداعبها إذا ما جاء إليهم زائرًا.. وتغيره - هذا - فى المعاملة، ليس نتيجة لكرهه لها. إنما لادعاءات زوجته الكاذبة، واتهامها لها بعدم مشاركتها فى أعمال البيت.

احست بالجوع، ففتحت اللفافة التى اعطتها لها زوجة عمها. اخرجت سندوتشا وأعطته له:

- تفضل.

اخذه منها شاردًا. قالت:

- متى سيعود أبى وأمى؟

افاق من شروده. تذكر والدها - شقيقه الأكبر - أفضاله عليه من قبل أن يسافر.

- سيعودا فى القريب.

قضمت السندوتش سعيدة.

فى القاهرة أمسك عمها يدها وأسرعا إلى «الأتوبيس». وقف وسط الزحام وهو يتابعها فى شرود..

- إلى أين سنذهب ياعمى؟

- حديقة الحيوان؟

- يقولون إنها أكبر من حديقة حيوان الإسكندرية.

- أجل.

- وبها حيوانات ليست موجودة فى الإسكندرية؟

ـ أجل.

دخلا الحديقة، إنهما يسيران وحدهما. لماذا لم يأت عمها بأخويها معها، أو بأبنائه. أو حتى بزوجته. لماذا هى وحدها الآن؟! لو جاءوا لشاركوها فرحتها، ولكانت أكثر سعادة.. على الأقل ستجد من تتحدث معه. أو من يشاركها لعبها ومرحها. ربما لم يجد عمها النقود الكافية لسفرهم. واختياره لها هى بالذات. لكى يصالحها بعد شجارها مع زوجته، وضربه لها منحازًا لزوجته.

تنقلا بين أقفاص القرود، ضحكت. وأخرجت قطع الخبز من اللفافة ورمتها لها. وعمها شارد.. يتابع ما يحدث دون أن يضحك. أو حتى أن يبدى اهتمامًا. قال:

ـ سأتركك لقضاء مهمة عاجلة، وسأعود إليك.

ـ سأبقى فى الحديقة وحدى؟!

ـ لن أتأخر كثيرًا.

أومأت برأسها، وعادت لمتابعة القرود، وسار عمها. ثم نظر إليها ثانية:

ـ لا تبتعدى كثيرًا.

أومأت برأسها.

وخرج هو من الحديقة، وأكملت هى متابعتها للقرود، وبعد أن تعبت جلست فوق مقعد خال ثم قامت وشاهدت الأقفاص المجاورة.

لن تبتعد حتى لا تتوه عن عمها.

سارت إلى جبل مزروع بالزهور. تسلقته. وتابعت الحديقة من فوقه. هذا هو المكان المناسب لمتابعة عمها. من هنا ستراه وهو يدخل الحديقة ثانية.

مر الوقت بطيئًا، وعمها لم يأت. سارت إلى أقفاص حيوانات أخرى. تابعتهم فى اهتمام أقل، فقد تأخر عمها. وهى بدأت تخاف. تخشى أن تتوه منه. وليس معها نقود لتعود.

مر الوقت، وبدأت الشمس فى الرحيل عن جبل الزهور، وعمها لم يأت.

تغلق الحديقة أبوابها فى الخامسة مساء: فيطلب الحراس من الزوار الخروج. قالت للحارس وهى تبكى:

ـ ذهب عمى لقضاء حاجة، ولم يعد للآن.

عبد المحسن محمود فرحات*

عبــور جســر الأقــصـر

إلى خطة بيئيـة تؤلف بين المتناقضـات

* رئيس قسم عمارة البيئة سابقا، بجامعة الملك عبد العزيز.

هناك خطأ يتكرر من وقت إلى آخر فى المشروعات العمرانية نتيجة تشعب التخصصات من جهة، ومن جهة أخرى أهم، نتيجة سلسلة القرارات التى تبنى كثيرا على منطق حل الأزمة (إطفاء الحريق)، وليس منطق الخطة الشاملة التى تشمل كيفية «منع نشوب الحرائق» ثم تتعدى ذلك إلى آفاق ورؤى مستقبلية تهدف إلى نقل المجتمع وبيئته نقلات نوعية لما هو أعلى وأرقى بما يساهم بقوة فى صنع الحضارة إنسانيا ومحليا. الخطأ المتكرر هو النزوع لما هو أمثل جزئيا (فى تخصص معين أو مسئولية معينة)(Suboptimality) دون البحث جديا فيما هو أمثل كليا. يتجلى ذلك بوضوح فى كل من مشروع الصرف الصحى بالإسكندرية وجسر الأقصر. ففى الحالة الأولى كان هناك تغليب للصرف فى البحر لرخص تكاليفه على الصرف فى البر دون حساب دقيق لفوائده المباشرة وغير المباشرة فى المجالات المختلفة. وفى الحالة الثانية يبدو أن جزئية المرور لم توضع ضمن خطة بيئية ومستقبلية شاملة فى واحد من أكثر المواقع البيئية حساسية لا فى مصر فقط ولكن فى العالم كله.

قبل أن نتناول بعض المقترحات بخصوص الخطة البيئية المذكورة، هناك نقطتان مهمتان تتعلقان بصنع الحضارة، والاثنتان من نتاج المنهج الجدلى «الهيجلى». الأولى صاغها أرنولد توينبى فى دراسته للتاريخ ويشير فيها إلى أن صنع الحضارة يأتى دائما من مواجهة تحديات متجددة باستجابات يستجمع فيها المجتمع (وخاصة صفوته وقياداته) جهودهم الإبداعية للقيام بوثبة جماعية يتم فيها صنع الحضارة من خلال الاستجابة للتحدى. والنقطة الثانية تختص بالتأليف بين المتناقضات، وهى أوضح مايكون فى مجال الفكر حيث

تظهر أطروحة معينة Thesis ينشأ منها نقيضها Antithesis ثم يليهما التأليف بينهما بما يحل التناقض ويخلق مركبا Synthesis أرقى من النقيضين. يلاحظ هنا أنه كلما ازداد التناقض بين العناصر الأولية ازداد احتياج التحدى المتطلب إلى درجة أعلى من الإبداع للوصول إلى المركب الأرقى.

ومن الأمثلة على ذلك فى مجالات تصاميم البيئة (العمارة - عمارة البيئة Landscape Architecture - التصميم الحضرى - التخطيط الحضرى والإقليمى) نجد أن التناقض المفترض مسبقا ودائما بين البيئة الطبيعية من جهة والبيئة المبنية من جهة أخرى، قد تم تجاوزه عن طريق التأليف بين الاثنين فى مركب غاية فى الإبداع، وذلك مثلا فى حالة فيلا كاوفمان لفرانك لويد رايت المبنية فوق شلال مياه ينساب من تحت الشرفة الكبيرة للفيلا. فهنا نجد أن تصميم رايت وإبداعه يجعل كلا من العنصرين (الشلال والفيلا) أجمل مما لو كان وحده، بل يجعل كلا منهما يبدو وحده ناقصا وعاديا، بينما يشكلان معا تكاملا ناشئا من التباين ومفضيا إلى الانسجام. وفى الاتجاه نفسه نجد أن إحدى المهام الأساسية لمهنة عمارة البيئة Landscape Architecture هى إجابة متطلبات البيئة المبنية بما لايضر بالبيئة الطبيعية (فى الحد الأدنى) وذلك بالحفاظ على الأماكن الحساسة منها، وتطوير الأماكن الأقل حساسية بما يساهم فى تحسين البيئة الطبيعية (فى الحد الأعلى)، وذلك مثلا باستخدام الصرف الصحى المعالج فى الرى والتسميد، أو كمثال آخر بتخطيط الطرق والمجتمعات الريفية وتسوية الأرض بما يساعد على تجنب أماكن الفيضان الناتجة من السيول، وبما يسمح بالاستفادة من هذه السيول، إما مباشرة فى الرى مثلا، أو بطريقة غير مباشرة مثل تغذية المياه الجوفية.

وإذا كانت حالة (الأقصر) تشير إلى أنه لم يكن هناك مفر من الاختيار بين الحفاظ على البيئة الأثرية للأقصر بمنع التطوير العمرانى قربها وجعل المنطقة المحيطة أقرب ماتكون للبيئة الطبيعية، وبين نقيض ذلك المتمثل فى إجابة احتياجات المجتمع المحلى للتطوير؛ فإن الاختيار الحاسم يجب ان يكون للأول ولو على حساب الثانى، ففى ذلك انتصار للصالح الأكبر على الصالح الأصغر والدائم على المؤقت ولأجيال المستقبل على الجيل الحالى. إلا أن مثل هذا الاختيار يجب أن يكون هو الملجأ الأخير والاضطرارى لأنه اختيار ناشئ من الوضع الحالى الذى تتمثل مصلحة كل طرف فيه فى تدمير الطرف الآخر بشكل مباشر أو غير مباشر، والذى أوجد هذا الوضع البدائى هو افتقار المجتمع فى هذه الحالة للتنظيم فى الحد الأدنى (استمرارية التخطيط والتحكم والمتابعة) مما لايدع مجالا للشك فى افتقاره للحد الأعلى المطلوب، وهو «مواجهة التحدى الحضارى» بتجميع الطاقات الإبداعية (الموجودة فعلا والمحبطة) فى وثبة حضارية تتجاوز المتناقضات إلى «مركب أرقى» يحف أولويات البيئة الأثرية والبيئة الطبيعية، ولكن يتجنب الإضرار بأى طرف، بل يحقق فوائد جديدة للجميع.

بناء على كل ماسبق، نستطيع أن نبدأ تناول الخطة البيئية المقترحة بتحديد البيئات التى يجب التعامل معها، ثم تحديد العلاقات بين هذه البيئات، ويلى ذلك تحديد لبعض الحلول المقترحة. فالبيئات التى يجب التعامل معها هى:

١- البيئة الأثرية وتشمل المعابد والمقابر... إلخ، وكذلك الأراضى المحتمل وجود آثار بها.

٢- البيئة الطبيعية، وتشمل النيل والجبال والتلال والوديان والتكوينات الصخرية والنباتية الطبيعية.

٣- البيئة الطبيعية المحورة بشريا، وتشمل الترع والمصارف والأراضى الزراعية والتشجير.

٤- البيئة المبنية، وتشمل كل أنواع المبانى والطرق وأعمال البنية الأساسية الأخرى من مجار وإنارة... إلخ.

٥- البيئة الإنسانية، وتشمل المقيمين بالمنطقة والنازحين إليها من العمال الموسميين والنازحين إليها ضمن السياحة الداخلية والخارجية.

أما العلاقات بين هذه البيئات، فيقترح إدراجها ضمن ثلاث علاقات مادية تليها ثلاث أخرى غير مادية هى:

أ- علاقات إيكولوجية.

ب - علاقات تمدد وانكماش.

جـ - علاقات حركة.

د - علاقات ثقافية.

هـ - علاقات اقتصادية واجتماعية.

و - علاقات بصرية وجمالية.

سندلى بدلونا الآن فى تناول الحلول المقترحة لإعطاء كل بيئة حقها، وتنظيم العلاقات بين كل بيئة وأخرى، معترفين مسبقا أن «دلونا» ليس من الكبر بحيث يحوى كل مايمكن من الحلول القاطعة الجامعة المانعة:

١- نطاقات حماية البيئة الأثرية:

يتطلب الأمر هنا تحديد أكثر من نطاق للحماية والحفاظ، تزداد فيها شدة الحماية والتحكم كلما اقتربنا من البيئة الأثرية، حتى تصل إلى اقصاها فى «المحمية الأثرية» التى يجب الا يتواجد بها أى تطوير عمرانى معتاد (مبان - طرق اسفلتية - اعمدة إنارة - مجار). ولايجب هنا ايضا قيام الزراعة. كما لايجب وجود أى مصدر تلوث مائى أو أرضى أو هوائى أو بصرى أو سمعى. ويسمح فقط بتسوية محدودة للأراضى بمنتهى الحرص، لأهداف سيرد ذكرها لاحقا، ويمكن عمل تبليط حجرى للممرات المحدودة الموصلة للآثار. ولايكون تحديد نطاق «المحمية الأثرية» بمسافة محددة، وإنما يعتمد على الحيز الكبير المحتوى للآثار الظاهرة والمحتملة، مع وجود مسافة احتياطية كبيرة تزداد وتقل اعتمادا على الملامح الطبيعية للموقع، واهمها النهر والطبوغرافيا، بما يشكل حدودا واضحة لها. وتدخل هذه الملامح من البيئة الطبيعية ضمن درجة الحماية المطلوبة نفسها. وقد يستلزم الأمر اعمالا تصميمية فى مجال عمارة البيئة. Landscape Arch مثل شىء من التشجير أو تكوينات من الصخور أو الحجر عند نقاط من حدود المحمية الأثرية وبواباتها لتحديد الحيز المكانى لها بوضوح أكثر.

أما النطاق الثانى المقترح فهو نطاق «ظهير المحمية الأثرية»، والمفترض عدم وجود أى آثار غير مكتشفة فيه، ولا يسمح فيه أيضا بالتطوير العمرانى المعتاد، ولكن يسمح بالبيئة الطبيعية المحورة بشريا (ترع - مصارف - زراعة) بشرط عدم الإخلال بالعلاقات الإيكولوجية القائمة، والتى قد ينتقل تأثيرها السلبى للنطاق الأول

(المحمية الأثرية) فمثلا لمنع أى ارتفاع للمياه الجوفية أو تسرب بعضها نحو حيز الآثار، يجب تبطين الترع والمصارف واستخدام طريقة التنقيط فى الرى. بل يجب هنا قيام أعمال إضافية تزيد من حماية «المحمية الأثرية» مثل استمرارية تسوية الأرض فى النطاقين بما يحمى الأولى من فيضان السيول، وإمكانية عمل وسائل صناعية للنزول بمستوى المياه الجوفية إذا كانت فعلا قد وصلت إلى الحد المحتمل تأثيره سلبيا على «المحمية الأثرية». ولاتتحدد أيضا حدود النطاق الثانى (ظهير المحمية الأثرية) بمسافات معينة، وإنما تعتمد على خصائص الموقع وملامحه البارزة كذلك (أراض زراعية - وديان - تلال - جبال - تكوينات صخرية) ويراعى فى ذلك أماكن تواجد البيئة المبنية بما لايضر بما سبق.

أما المقترح للبيئة المبنية، فهو أن تتواجد فقط فى النطاق الثالث، وهو (نطاق التطوير العمرانى المحكوم بيئيا) والذى يسمح فيه بالتطوير العمرانى ولكن ضمن ضوابط أكثر صرامة من المعتاد. فمثلا ارتفاع المبانى يجب أن يكون شديد الانخفاض من طابق إلى اثنين لا أكثر. ونظام الصرف الصحى يجب أن يحدد مسبقا وينتهى إنشاؤه قبل البدء فى المبانى بما يضمن عدم تلوث البيئة أو ارتفاع المياه الجوفية. ويجب أيضا وجود ضوابط للطابع العام للمبانى بما لايقيد حرية المصمم من جهة، وبما لايؤذى الشخصية «المرئية للمنطقة» من جهة أخرى. ويجب أن تتدرج استعمالات الأراضى من الطبيعية والسياحية عند شاطئ النيل وحدود النطاق الثانى إلى مناطق الخدمات التى قد تحوى صناعات خفيفة، ولايسمح بأى صناعات ثقيلة أو ملوثة للبيئة.

يلاحظ هنا أن النطاق الأول الخاص «بالمحمية الأثرية» يجب الا يكون قابلا للانكماش وإنما تكون هناك دائما إمكانية لتوسعته على حساب النطاقين الثانى والثالث حسب ماتتطلبه الدراسات والاستكشافات الأثرية فى المستقبل. لذا فإن أى تطوير فى النطاقين الثانى والثالث يجب الا يسمح به إلا بعد توقيع التزام بهدم هذا التطوير فى مدة زمنية محدودة دون تعويض (أو بتعويض محدود) فى حالة ظهور مايستلزم ذلك من استكشافات أثرية، أو من تأثير سلبى على الآثار القائمة فعلا. بهذا يكون هناك رادع ضمنى ضد التطوير المكثف قرب المنطقة الأثرية، وضمان أولويات متطلباتها فى المستقبل.

٢- نظم الحركة فى المنطقة:

فى النطاق الأول الخاص «بالمحمية الأثرية» يجب الا يسمح بأى نوع من وسائل النقل التى تسبب اهتزازات أو تلوثا هوائيا أو سمعيا أو بصريا. لذا فالمقترح هنا هو الحافلات الصغيرة الحجم (ميكروباص) التى تعمل بالبطارية، والتى يستحسن تعميمها فى النطاقات الثلاثة وفى الأقصر بضفتيها قدر الإمكان، وبالتدريج. وإذا تعذر ذلك فلا يجب التهاون فيما يتعلق بالنطاق الأول، حيث يجب على القادمين «للمحمية الأثرية» أن ينزلوا من الحافلات الكبيرة التى تعمل بالطاقة البترولية ليركبوا الحافلات الصغيرة التى تعمل بالبطارية، قبل السماح لهم بدخول أى بوابة «للمحميه الأثرية»، وحتى هذه الحافلات الصغيرة يجب الا تقترب من مداخل المقابر، وإنما تتوقف قبلها بمسافة كبيرة تحدد تصميميا، ويعقب ذلك ممرات مشاة تصمم بحساسية وتوصل لمداخل

المقابر ومن المهم أن تكون هناك ضوابط أكثر صرامة على كافة وسائل النقل في النطاقين الثاني والثالث أيضا (مثل الفحص الدوري لنظافة العادم...) بما يؤدي لتقليل التلوث الهوائي في المنطقة كلها.

٣. العلاقات الثقافية والعلاقات الاقتصادية الاجتماعية:

ينظر إلى بيئة الأقصر عادة باعتبارها أثرية من ناحية وسياحية من ناحية ثانية، بحيث يكون الأهتمام منصبا على الحفاظ على الآثار في الناحية الأولى، وتحسين البيئة السياحية في الناحية الثانية، وهذا كله نؤيده، إلا أن المرجو أن يتسع اهتمامنا أيضا ليشمل التنمية الثقافية (للمقيمين والقادمين) والمرتبطة بالتنمية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع المحلي. فمن غير المقبول عدم وجود معهد أو كلية (بل ويمكن التفكير في جامعة) تختص بالدراسات التاريخية واللغوية والهندسية المتعلقة بترميم الآثار والحفاظ عليها، بحيث تكون الدراسة فيها نظرية ومعملية وحقلية في المعابد والمقابر. ويمكن أيضا أن تقدم هذه الكلية فصولا دراسية محدودة لطلبة الجامعات المصرية والجامعات الأجنبية بما يولد سياحة إضافية. ومن المنتظر إنشاء متحف إقليمي أو مايعرف بالمركز التوجيهي (Interpretive Center) يعرف بآثار المنطقة وتوزيعها الجغرافي ومايتعلق بتاريخها، ويمكن أن يحتوي نماذج لكل المعابد والمقابر بمصر العليا، بحيث يستفيد السائح (المحلي والأجنبي) استفادة أكبر عند تجواله في تلك الآثار ويزداد استمتاعه وتعلقه بها أيضا. من المنتظر كذلك إنشاء مكتبة كبرى وقاعة أو قاعات محاضرات ومسرح مفتوح ومتحف للفن التشكيلي (التصوير والنحت والخزف) يشمل عروضا خارجية بالإضافة إلى عروض خارجية أخرى في أكثر من منطقة في البر الشرقي والغربي للأقصر (ضمن النطاقين الثاني والثالث) بما يثري البيئة العمرانية جماليا، ويقلل من الإحباط الذي يحسه فنانو مصر الذين تتكدس أعمالهم النحتية وغير النحتية في مخازن لاترى النور، ويزيد من استفادة السائح (المحلي والأجنبي)، واستمتاعه بالأعمال الفنية التشكيلية مع أسواق للمنتجات والمشغولات الفنية اليدوية والمعروضة داخليا وخارجيا للبيع، بل ومع الورش الصغيرة التي تصير عمليتها الإنتاجية جزءا من المعرض الفني الكبير. كل هذه البيئة الفنية يمكن أن تتجاور مع الفنادق السياحية بما يثري الاثنين ثقافيا واقتصاديا ضمن تخطيط وتصميم إبداعي.

٤. تشجير جسر الأقصر ضمن منظومة بصرية وجمالية:

إذا تم تنفيذ كل ماسبق فإن البيئة الكلية الناتجة ستتصف في تصورنا بالصحة والتوازن والجمال في العلاقات الأساسية. يبقى بعد ذلك مجهود متخصص مطلوب تخطيطيا وتصميميا يندرج معظمه ضمن تخصص عمارة البيئة Landscape Architecture والتصميم الحضري Urban Design؛ ولا يقصد هنا الدخول في التفاصيل الفنية (Technical)، بل المطلوب هو استراتيجية بصرية وجمالية (مبنية على ماسبق تناوله) تشمل مقاييس مختلفة.

بوجه عام يجب أن تتبع السيطرة البصرية الأولويات سابقة الذكر نفسها: البيئة الأثرية أولا فالطبيعية ثانيا فالطبيعية المحورة بشريا ثالثا فالمبنية أخيرا..

عناصر البيئة الأثرية (فوق الأرض أو تحتها) يجب أن تظهر ضمن متتابعات بصرية من البانوراما الشاملة

إلى المنظر القريب (بما يناظر التتابع فى المعبد الفرعونى من البهو المفتوح إلى قدس الأقداس) بحيث تشكل البيئة الطبيعية والبيئة الطبيعية المحورة بشريا مقدمة وخلفية بصرية لها، وبحيث يتضاءل الوجود البصرى لكل ماهو صناعى ومبنى. هنا يجب القول بأن جسر الاقصر الذى (نؤيد بقاءه وظيفيا) يشكل تطفلا بصريا صارخا على البانوراما الشاملة من أى زاوية وعلى كل من واجهتى النيل الشرقية والغربية. ولاتكفى الأعمدة المشكلة على هيئة زهرة اللوتس أو التكسية بالسيراميك ذى الزخارف الفرعونية (الأهرام ٢٢/١٢/٩٥) لحل التناقض البصرى بين هذا العمل الصناعى شديد الوطأة بصريا، وبين البيئة الأثرية والطبيعية للأقصر.

المقترح هنا لحل هذا التناقض هو تشجير الجسر وتخضيره (وليس فقط الاكتفاء ببعض أحواض زهور). التشجير سيزيد جمال المنطقة ويقلل من التطفل البصرى الصناعى، وهو ممكن فنيا وهندسيا خاصة فوق أعمدة الجسر، وبتصميم جمالى لايعطل وظيفة المرور فوقه، وبأشجار محلية من بيئة الأقصر تشمل النخيل. هناك أيضا واجهات كبرى (واجهتا النيل وبعض الشوارع) و«ممرات بصرية» نحو العلامات الهامة بالمنطقة، وكذلك ممرات تحوى مجموعة أو مجموعات من الفراغات و«بؤر» معينة يجب دراستها جميعا ضمن منظومة متكاملة بصريا وجماليا.

ومع نهاية مافى (دلونا) نود أن نؤكد على أهمية آليات التنفيذ والتحكم والتتابع السلس بينها، من التخطيط للتصميم للتنفيذ فى هيكل إدارى متكامل، فذلك هو الأولى بمجهودات المسئولين الحكوميين بدلا من خوضهم فى قرارات تخطيطية وتصميمية بينما المختصون فى الظل دائما. التركيز يجب أن يكون على التأليف بين المتناقضات وتجميع الطاقات الإبداعية فى وثبة حضارية تتجاوز المتناقضات إلى مركب أرقى يتجنب الأضرار ويحقق فوائد جديدة ويؤكد الأولويات. هكذا ينزل المطر وهكذا يكبر الشجر (كمال قال الشاعر الفلسطينى).





شمس الدين موسى

«محمد حافظ رجب» ومجموعة قصصية جديدة

يعد القاص «محمد حافظ رجب» واحدًا من أهم كتاب القصة المصريين على امتداد جيلين، فهو من الجيل الذى أتى بعد جيل «يوسف إدريس» واستمر على الرغم من قلة إنتاجه - كاتبًا فريدًا، ومتمردًا على أسلوب القصة الذى كان يشيع آنذاك - بداية الستينيات وأواخر الخمسينيات - إلى أن قاطعته الصفحات الأدبية والمجلات الثقافية لأنه كاتب غير مفهوم، أو بسبب شطحاته الغريبة التى يمزج فيها بين المعقول واللا معقول، ولم يعترف بحافظ إلا مع النصف الثانى من الستينيات حين صدرت مجموعته الأولى «الكرة ورأس الرجل» عام ١٩٦٧ عن دار الكاتب العربى. بعدها بسنوات قلائل هجر «حافظ رجب» القاهرة إلى الإسكندرية. ولقد أصدر طوال هذه الفترة المجموعات التالية:

- مخلوقات براد الشاى المغلى ١٩٨٠ .
- حماصة وقهقهات الحمير الذكية ١٩٩٣ .
- طارق ليل الظلمات ١٩٩٥ .

ولعل القارئ لقصص «حافظ رجب» يتساءل عن التطورات التى طرأت على أعماله، خاصة بعد قراءة المجموعة الأخيرة.. وإننى بعد القراءة المتأنية لا أرى أن ثمة تطورات ملحوظة جرت على قصصه، فهو فى هذه القصص يعمق مسيرته الأولى كقاص يكتب قصة ذات صفات خاصة، بعد أن تجاوز التقليدية التى كانت تتسم بها المحاولات الأولى، فأصبح حافظ - تقريبا - أول كاتب يحشد كل أدواته لكتابة قصة حداثية، وتبعه بعد ذلك عشرات الكتاب، وكانت مجموعة «الكرة ورأس الرجل» هى البداية، والمثال، والنمط، الذى مهد الطريق أمام القصة الحديثة بأنواعها، كالقصة النفسية، والقصة الرمزية، وقصة اللاحدث، وقصة تيار الشعور، والقصة اللحظة، أو الأقصوصة القصيرة جدًا.

والمتأمل يرى أن القصص تتسم بنفس الأسلوب الذى عـرفناه فى قصص حافظ، فالرغبة فى صياغة التـعـبيـر المدهش، والصـورة اللامـعـقـولة والمزج بين الواقع والفانتزيا، كل ذلك لايزال يمثل أهم مفردات حافظ رجب، ولايزال عالم حـافظ مغلقًا على ذاته، ومنفتحًا على مـايراه هو، ولا يهـمـه أبدًا أن يقيم بينه وبين قارئ القصة التقليدية أية جسور، وعلى القارئ أن يصل إليه، وليفهم مايريد انى فهم، فهو كاتب لا يلتزم بشىء، ولا ينتمى إلا للحظة إبداعه الخاصة، والمؤكد أن ما يبهر فى قصص حـافظ رجب يتمثل فى قدرته غير المحدودة على التـصـوير وعلى توظيف أسلوب الفانتازيا، فضلا عن رفضه المطلق لكل شىء، وتعبيراته المفتوحة التى لا تنغلق أبدًا.

ويتـمـثل ذلك فى عنوان القصـة «طارق ليل الظلمـات» الذى اتخـذته المجموعة عنوانًا لها، فالجملة مركبة بطريقـة تشى بالبـحث والرفض اليـائس، الذى يدل على الإحـبـاط، فرغم أن الليل مظلم، بل إن الظلمات فيـه شديدة الكثافة طبقـات فوق طبقات، إلا أن إنسانًا مالايمل البحث فيه والتجول خلاله، بل والطرق على جـدران ذلك الليل، الذى قـد يكون مبعثه ابتعاد الكاتب عن الأضواء منذ أكثر من ربع قرن، مفضلاً العزلة على أى شىء آخر.

والقصة نفسها «ليل الظلمات» مشحونة برؤى رمزية، فهى تحكى عن «على زيور» المهندس الشـاب وزوجتـه «احـلام» اللذين يقطنان بالإسكندرية غرب النوبارية، حيث تقطع عليهـما حياتهـما فى سكون الليل طرقات متدافقة على باب بيتهما الذى كان يستعد لاستقبال العيد وضيوفهما فى الصباح بعد أن أعدا الزينات والورود والبـالونات، والأطعمة المختلفة والمشهيات.. إلخ لكن تفاجئهما تلك الطرقات المتوالية العنيفة بعد منتصف الليل. وعندما يفتح الزوج الباب لا يشعر المتكلم بعد أن يتحدث الراوى إلا بالنيران تخترقه والأيدى تتلقفه حيث هاجمه ثلاثة رجال بالمدى فى ايديهم، بينما زوجته تصرخ.. مين دول؟؟

ولا يدرى الراوى بنفسه إلا وهو وسط الحـقـول والمزارع وهو يبكى بعد أن انتزعوا الأساور الذهبية من أيدى الزوجـة ومن الدواليب وأوثقوه بالحبال وأوثقوا زوجته أيضًا. عند هذا يكسر الكاتب تسلسل السرد بمفاجـأة أخرى ربما لم تحدث، وحدثت فى مخيلة الكاتب وضميره/ ضـمـيـر الراوى وينادى «زيور» زوجته:

«ضاجعينى انا يا احلام، انا لست مسئولاً عنك ما لم تفعلى: على الفور رايتهم يقتحمون مضجع امى وهى عارية.

صرخت: كفوا يا أوغاد عن مضاجعة لحمى.. كيف تفعلون ذلك وانا حاضر بينكم.

اقـتـرب الأول منهـا.. اخترقها..

تتساقط السموات فوقنا.. تفـور البـراكـين.. الأرض والبحار.. اهتز البيت.. تناثر كل ما فيه.. زلزال عربيد اطاح بى وبها.. بالرجال الثلاثة.

صرخت (احلام) وانا راقد بجوار (النوبارية) اهذى:

- زيور يا حـبـيـبى.. الحق مراتك.. حبيبتك احلام ضاعت خلاص...»

وتتدافع تلك الرؤى الكابوسية التى تجسد حادثة الاغتصاب التى يتخيل الراوى أنها وقعت لزوجته،

وهو يشعر بفقده لرجولته ويسقط فى النوبارية، بينما تهاجمه أسماك القرش - كما يتخيل - التى تلتهم عضوه الذكرى، وهى تقهقه بصوت عالٍ. ولعل القصة فى أبعادها تلقى أمام القارئ بكل رؤى **حافظ رجب** التى تتحول إلى مشاهد عبثية ولا معقولة. فكل تلك الصور لا ترتبط بالواقع، ولكنها نوع من المجاز له دلالته الشعورية واللاشعورية التى يمكن أن تفسر وفق عدة مستويات تتجاوز المستوى النفسى، فيمكن تفسيرها اجتماعيا أو سياسيًا ولا يمكن أن نتناولها كلوحات لا معقولة لكاتب شطح به خياله إلى الآفاق اللامتناهية. وتؤكد ذلك عبارات القصة الأخيرة.. «القيود مشدودة، والحرج فى رأسى ذهول».

وكما تتسم قصص **حافظ رجب** بالغرابة والإدهاش غير المفتعل أو المقصود، فإن ثمة سمة جمالية أخرى تتسم بها قصصه، فالكاتب - كما يحس القارئ - يتعامل مع قارئه وكأنه يعرفه، ويعرف عالمه عندما يلج إلى تفصيلة من تفاصيله، فالقارئ يعرف كل أبطاله - كما يفترض - وطرائفه، أو أنه واحد من المجموعة التى يكتب عنها فيقول فى قصة «انسكاب قارورة العطر الفواح»

«مات «علوان الطويل».. خادم الشاى .. يوم الخميس شاهدوه بكل قواه.. يفتح فمه سعيدًا.. وصوت سيده. هو : فرانسيس تادروس المدير السابق...»

فالكاتب هنا يتعامل مع قارئيه، كما لو كانوا من بطانته، أو من يجلسون معه كل ليلة، فإذا انقطع الحديث لسبب ما، فهو غير مضطر لتقديمه بالتقديمات اللازمة من جديد، وسرعان ما يلقى بعبارته كنوع من الاستطراد، وبذلك يتخذ حافظ فى قصصه صفة الحكاء الشعبى بكل ما يحيطه من جمال وخيال..

وجدير بالملاحظة أن قصص المجموعة تزخر بالهامشيين وهو العالم الذى برع **حافظ** فى تصويره وتقديمه، فنتعرف فى قصصه على العربجية، واللصوص، وتجار الحشيش، والعاطلين فى الشوارع، والساقطات والساقطين والشيالين، والبائعين الجوالين، والسريحة.. إلخ، ويظهر ذلك فى قصص عديدة مثل قصة «صمت صوت هواجس الليل».

والملاحظ أن القارئ يرى أن ذلك العالم/ عالم الهامشيين يمثل ركنًا أساسيًا فى تجربة ووعى الكاتب، وهو ما أعطى لكتابته طرافتها لأن هؤلاء المضيعين فى الحياة لهم خصوصيتهم التى قد تضفى الكثير على القصص.

وفى النهاية يبقى **لحافظ رجب** ريادته، أو شقه لطريق القصة الجديدة منذ فترات طويلة ، مع دفعه ثمن تمرده، بخوضه الكثير من المعارك. ولكن من المؤسف أن يتوقف ذلك الكاتب الفذ سنوات طويلة تتضح بين تواريخ صدور مجموعاته، وعزلته بالإسكندرية بعيدًا عن المواقع الثقافية المضيئة، وأتمنى أن يواصل إبداعه فى فن القص الأثير لديه

متابعات
مسرح

«الساحرة والجنزير» في عهد جديد للمسرح المصرى

يربط مـــا بين العــــرضـــيّن المسرحيين تقديمهما معا الآن فى شتاء الموسم المسرحى ٩٥/ ١٩٩٦، وتوثق بينهما الرغبة الخالصة فى تقويم مسرح يستفز ويستثير، ويتحاور حوله الجمهور؛ مما يؤكد اهمية العرضيّن ورغبة مبدعيهما فى البحث عن لغة مسرحية معاصرة تنقذ مسرحنا المصرى من براثن الدجل والشعوذة والهبوط الفنى المتفاقم ، ويوحد بين الاثنين أن «ساحرة القومى» تبحث فى التراث والتاريخ المصرى القديم والمعاصر عن استلهامات فنية تبسط أمامنا العلاقات السياسية بين السلطة والشعب «الحرافيش»، لتحكى لنا قصة الأزمة بين الطرفين التى تدفع ثمنها دوما فئات الشعب.

أما «الجنزير» فهى محاولة واعية لدراسة إحدى مشاكلنا المعاصرة وهى الإرهاب الذى يهدد وجودنا كله.

الساحرة

الفكرة الجوهرية فى هذا العرض، هى تقديم التراث الإنسانى المصرى من خلال منظور عصرى وهى فكرة تتفق مع رسالة «المسرح القومى» الذى يريد أن يستعيد حيويته فى ظل إدارة جديدة نشطة تتولاها الدكتورة هدى وصفى التى تمارس مسئوليتها الآن وخلف ظهرها ذخيرة من الثقافة النقدية المسرحية الواعية، بالإضافة إلى خبرة عملية كبيرة حصلتها خلال عملها فى مسرح الهناجر الذى تبنى العديد من التجارب المسرحية.

ونحن نعلم أن الساحرة لم تكنْ فى خطة المديرة الجديدة وإنما هى استكمال لخطة الموسم السابق. ولذلك تبدأ مسئولية الإدارة الجديدة للفرقة عند تقديم مسرحية «هاملت» الشكسبيرية المزمع عرضها بعد «الساحرة» من إخراج الفنان القدير نبيل الألفى أحد رواد المسرح القومى وسوف نشاهد بعد «هاملت»

أوبريت «العشرة الطيبة» لخالد الذكر **سيد درويش** من إخراج الفنان **سمير العصفورى**.

وساحرة **يسرى الجندى** هى محاولة لايقاظ جموع الشعب للوقوف إلى جانب الحق، والانحياز للخير ومقاومة فساد السلطة ومحاولة كشف الاعيبها. وفى ظنى أنه ليس ثمة مبرر درامى أو موضوعى لدور الساحرة سوى ربط المشاهد والرواية الدرامية للأحداث، هذه الرواية التى تجنح لاستخدام الخطاب المباشر الملىء بالعظات والنصائح

ويحاول المخرج **محسن حلمى** التخفيف من ثقل المباشرة بإدخال الاستعراضات والفقرات الغنائية التى أداها **فاروق الشرنوبى** بنجاح وهو يلعب دور المغنى الضرير المعبر عن هؤلاء المسحوقين المقهورين الذين يهربون الى المقابر ويتخذونها سكنا لهم بعد فشلهم فى أن يجدوا لهم مكانا فوق الأرض، والكثير من هذه الاستعراضات كان مقحماً وغير موظف لخدمة العرض المسرحى.

وعلى الرغم من الخطاب المباشر لمسرحية «الساحرة» إلا أن الرؤية الدرامية للكاتب المسرحى **يسرى الجندى** تتخذ منحىً يُسقط التاريخ فى الحاضر، ويجعل الحاضر جزءا من التاريخ. فـفكرة علاقة السلطة بالشعب هى علاقة كثيرا ما راودتْ كتابنا المسرحيين ومن بينهم الكاتب **يسرى الجندى**، وكان علاقة الحاكم بالمحكوم تمثل ميراثاً جوهريا ومنبعاً رئيسياً فى الموضوعات الدرامية لمسرحنا المصرى المعاصر بداية من **توفيق الحكيم** فى «سلطانه الحائر» مرورا **بسعد الدين وهبه** فى «يا سلام سلّم الحيطة بتتكلم» ورشاد رشدى فى «اتفرج يا سلام» و«**السيد البدوى**» و**عبدالرحمن الشرقاوى** فى «الفتى مهران» و «الحسين ثائرا» وصولاً إلى **يسرى الجندى** فى «على الزيبق» وأخيراً «الساحرة».

إن هذه «الموتيفة» المسرحية الرئيسية المتكررة فى مسرحنا تحتاج من الدارسين تحليلها باعتبارها ظاهرة سوسيولوجية وتاريخية وسياسية ورمزية للبحث عن أصول مسرحنا المصرى.

ينجح المخرج **محسن حلمى** فى رؤيته التفسيرية التى هى أقرب إلى ترجمة بصرية تشكيليه امينة للنص ساعده فيها ديكور **صلاح حافظ** المتسم بتصميماته البسيطة المتناهية فى الجمال والدقة.

إن تقديم هذه التجربة المسرحية الجديدة لقمة شامخة من قمم التمثيل المسرحى، وهى الفنانة القديرة **سميحة أيوب** «بطلة الساحرة» إنما هو مكسب كبير. وفى رايى أنه على الرغم من اختلافنا مع الفنانة والمخرج والمؤلف معاً فى طرق الأداء التمثيلى من حيث مباشرته وخطابيته والاهتمام بمنطوقه اللفظى، إلا أننا نعد مجرد تواجد **سميحة أيوب** فوق خشبة المسرح القومى مكسباً للحركة المسرحية.

وتحاول الفنانة **سميحة أيوب** - رغم هذه المباشرة وهذه الخطابية الفجة ان تجسد بوعى شخصية «الساحرة» تلك العين الثاقبة للحقيقة التى ترى دون خداع، وتكشف دون خوف عن مختلف أشكال الدجل والزيف والخداع التى تلجأ إليها السلطة من أجل الوقوف بالمرصاد ضد الإنسان المصرى البسيط.

وتزخر المسرحية بكوكبة من الممثلين الجادين: **أشرف عبدالغفور** «الصحاح» **ومخلص البحيرى** وهو أحد رموز السلطة، **وسعيد الصالح** «شيخ الحارة» الذى يسخر الدين من أجل خدمة السلطة، **وسامى مغاورى** «الأمير» وزوجته المتألقة **سناء سليمان**. ، و الفنان الموهوب **أسامة عباس** الممثل للإنسان المصرى وعذاباته اليومية.

إن الساحرة تحاول أن تطرح سؤالاً حول مَنْ هو موضوع التاريخ: الشعب أم أصحاب السلطة، وهى فى طرحها المسرحى لهذا التساؤل إنما تحاول أنْ تعيد الدراما المصرية فى قلب واحد من أهم أطروحاتها فوق خشبة المسرح القومى الذى يستقبل هذا النوع من الموضوعات ويضعها فوق خشبته منذ أكثر من نصف قرن من الزمان.

لكننا أصبحنا الآن فى حاجة إلى أن نعالج كل التاريخ والتراث والهويه برؤى تتسم بالجرأة فى التناول والتفسير وشجاعة الطرح الفنى، وبلغة تستغل فيها كل مفردات العرض المسرحى وليس فقط بالألفاظ المنطوقة ، كى لا يستحيل المسرح القومى متحفا زاخراً بمقتنيات وزخارف أرابيسك مسرحية خالية من نبض الحياة.

الجنزير

أما الفنان **شاكر عبداللطيف** الذى يتولى إدارة المسرح الحديث فيقدم العرض المسرحى «الجنزير» للكاتب الصحفى **محمد سلماوى** الذى قدمت له خشبات المسارح المصرية عروضاً متنوعة جديرة بالتوقف من أهمها «اثنين تحت الأرض» وهى رؤية لحاضر أجيال من الشباب فقدوا الحلم ، وحاصرهم الوهم والشعور بالمهانة ويقض مضاجعهم البحث عن أمل يستحيل حدوثه، أو مهرب من حاضر مفزع، لتكون البالوعة تحت الأرض - مرفأهم الأمين الوحيد.

أما «الجنزير» فهى تتناول قضية حاضرة تعكس ما يحدث فى بيت «زهرة» الذى يحاصره ماضى مصر الذى يُسقط على الحاضر كل محاذيره وضياعه وسط حالة من الإرهاب المدبر، أما الأمل الذى بدا يوما ، ويرمز إليه زوج «زهرة» مهندس السد العالى وسليل بُناة الأهرام، فقد ضاع دون رجعة.

وتقتحم «الجنزير» موضوعاً شائكاً صعباً زاخراً بالمخاطر وهو الإرهاب الدينى فى أوج عنفوانه وضراوته. المؤلف **السلماوى** يمسك من واقعنا اليومى بأطراف اللحظة التاريخية الراهنة فى عمل يتحدث عن الخطر المحدق بنا.

والسلماوى بهذا إنما يعرض علينا منهجا وأسلوباً جديدين فى تناول موضوعاته، فقد اشتهر المؤلف بنزعته المتسمة بالتجريب الذى يُضفى على المشهد الواقعى ظلالاً تعبيرية تقربنا بقدر كبير من المفهوم العبثى لتناول الواقع، بينما يقوم المؤلف فى مسرحية «الجنزير» بوضعنا كمتفرجين وشاهدى عيان - داخل أتون الواقع الملتهب، بتفاصيله ومحرماته، يضعنا فى حصار مع أبطاله. وكأننا جزء لا يتجزأ من ضحاياه، ومحتجزيه من رهائن الإرهابى.

وفى ظنى أن أهمية هذا العمل المسرحى لا ينبع فقط من أهمية الموضوع المطروح، وإنما فى العودة من جانب إلى تقديم عرض مسرحى

متميز بتقنياته لمخرج كبير ذى باع وخبرة طويلتين، **كجلال الشرقاوى** الذى يعود ثانية إلى مسرح الدولة بعد تجربته السابقة «الخديوى» فى قطاع الفنون الاستعراضية - وهو أكثر وعيا ونضجا بمفرداته.

والكاتب من أهم كتاب جيل الوسط الذين أثروا التجربة المسرحية المصرية فى الثمانينات.

وتعود أهمية هذه التجربة كذلك إلى عودة الفنانة الكبيرة **ماجدة الخطيب** إلى خشبة المسرح بأدائها الفنى العميق البسيط المتسم بوعيها بأدواتها كممثلة، تصارعها المشاعر المؤججة ما بين الحب والكراهية، والإيمان والخوف، والحزن والأمل. وكذلك وجود الفنان الكبير **عبدالمنعم مدبولى** الذى يعد علامة ورمزا وتأكيدا على أن أجيال الفنانين لا تنقطع أواصرهم وتواصلهم الفنى.

لهذا كله يعد هذا العرض الذى قدمه المسرح الحديث فى موسمه المسرحى (٩٥/ ١٩٩٦) مدخلاً جادا يضعنا أمام الإنتاج المسرحى الإبداعى الجديد فى حوار مثمر دائما.



احتفال المجلس الأعلى للثقافة بالشيخ (أمين الخولى)

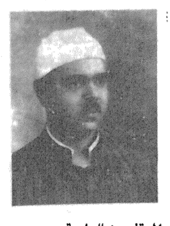
يمثل الكاتب والمفكر الكبير **أمين الخولى** أحد التنويريين البارزين فى أوائل هذا القرن، فقد استطاع من خلال دعوته الجديدة إلى إقليمية الأدب أن يلقى الضوء لأول مرة على تفرد الأدب المصرى، إلى جانب محاولته فى مجمع اللغة العربية التقريب بين العامية والفصحى وإسهاماته الجليلة فى علوم التفسير والبلاغة والنحو فى كتاباته: (فن القول) (الأسماء قديما وحديثًا) (مالك: تجارب حياة) وغيرها، وأخيرًا رؤيته لعلاقة الأديان ببعضها؛ مما جعل المجلس الأعلى للثقافة يحتفى به باعتباره رمزا تنويريا يجب على الأجيال القادمة أن تطلع على أعماله لما فيها من فائده وإضافة لحياتنا الثقافية إلى اليوم.

والدلالة على صحة ما أوردناه يقدم **الطاهر مكى** الشيخ **أمين الخولى** مشيرًا إلى أن بداية مسيرة النهضة فى مصر الحديثة قرابة قرن ونصف القرن من الزمان بلغت أوجها مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادى وبدايات القرن العشرين وأثمرت فى كل مجالات الحياة المصرية السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث قاد حركة التنوير الفكرى والعلمى خلالها أدباء عظام ومثقفون كبار وعلماء متميزون وفنانون لامعون من مختلف الاتجاهات، اتفقوا واختلفوا ولكنهم فى النهاية بنوا نهضة عظيمة، ومن بين هؤلاء الذين أسهموا فى حركة التنوير الأستاذ الشيخ **أمين الخولى**. ففى عام ١٩٤٣ كون مع تلاميذه ومريديه مدرسة أدبية باسم (الأمناء)، مدرسة الفن والحياة، تعمل لتحقيق غايات فنية ونظرية وعلمية من خلال مجلة أصدروها عام ١٩٥٦ بعنوان مجلة (الأدب)، رأس تحريرها الشيخ **أمين الخولى** بنفسه واستمرت فى الصدور حتى وفاته ثم توقفت.

رحلة إبداعه

ويضيف د. الطاهر مكى أن نشاط الشيخ أمين الخولى غطى كافة الجوانب الأدبية والثقافية فله مقالات وبحوث فى اللغة والأدب والبلاغة والنحو والتفسير فى مجلات مختلفة منها: مجلة كلية الآداب فى جامعة القاهرة والسياسة الأسبوعية والرسالة والعربى والمقتطف وغيرها، كما شارك فى التعليق تصحيحًا لبعض المواد التى وردت فى دائرة المعارف الإسلامية إبان ترجمتها إلى اللغة العربية، كما كتب للمسرح منذ أن كان طالبًا فألف مسرحية (الراهب المتنكر) ومثلت فى دار الأوبرا عام ١٩١٧، أيضًا من مؤلفاته: (فى الفلسفة وتاريخها) و(تاريخ الملل والنحل) و(صلة الإسلام بإصلاح المسيحية) و(مشكلات حياتنا اللغوية) و(صلات بين النيل والفولجا) بالألمانية وترجمه إلى الروسية و(مالك بن أنس) وغيرها.

لذلك يظل أمين الخولى بين هؤلاء التنويريين علامة فارقة ولا يمكن تجاهل ما قدمه للإنسانية من علم غزير وفكر نافع للأجيال القادمة.



الموقف من العامية

ويكشف لنا إبراهيم الترزى الأمين العام لمجمع اللغة العربية موقف الشيخ أمين الخولى حينما كان عضوا «بارزًا» فى مجمع اللغة العربية من أهم القضايا الخاصة باللغة العربية والتى لاتزال حتى الآن موضوع جدل وخلاف وهى قضية العامية والفصحى مشيرًا إلى عرض الشيخ أمين الخولى لكتاب صدر منذ أكثر من مئة عام يقف من العامية موقفًا أبعد من التقريب بينها وبين الفصحى بعنوان (التحفة الوفائية فى اللغة العامية المصرية) لمؤلفه السيد وفا أفندى محمد الذى كان أمينًا للكتبخانة الخديوية - دار الكتب المصرية - وهذا الكتاب ما زال قابعًا فى خزانة الدار حتى الآن على الرغم من إلحاح الشيخ أمين الخولى على إصداره من جديد ليكون موضوع بحث ودراسة لا للأخذ بما يدعو إليه من التوحيد بين الفصحى والعامية، لأن هذا يستعصى على عربيتنا فى مختلف عصورها وبيئاتها، ولكن لكى نعمد إلى التقريب بينهما. ويواصل إبراهيم الترزى قائلا: لم يتوقف أمين الخولى بمشكلة الفصحى والعامية عند عصرنا الحاضر، فقد مضى بها عائدًا إلى حيث نشأت فى عصور قديمة بل دعى أمين الخولى كل عالم لغوى فى عالمنا العربى إلى العناية بتسجيل ما فى عامية بلده من كلمات فصاح ليضمها معجم يسمى (لسان العرب اليوم) إلى جانب طلبه بأن يهيمن مجمع اللغة العربية على الأنشطة اللغوية، وبخاصة الإشراف على المذيعين حتى لايحيدون عن جادة اللغة العربية.

نظرية جديدة

ويذكر د. حسين نصار الدعوة المدونة للشيخ أمين الخولى للعدول عن تقسيم دراسة الأدب العربى على عصور سياسية وتقسيمه على

الأقاليم التى ضمنها الخلافة الإسلامية أو ما يسمى بإقليمية الأدب وإلى دراسة كل إقليم على حدة وبخاصة مصر وذلك حينما أصدر كتابًا دون فيه مجموعة من المحاضرات التى يلقيها على طلبة قسم اللغة العربية وآدابها فى كلية الآداب بجامعة القاهرة تحت عنوان (فى الأدب المصرى)، وقد عرف أمين الخولى البيئة الأدبية بأنها البيئة الطبيعية حينما تتهيأ لتحتضن شعبًا بعينه وتبرز خصائصه المادية والمعنوية وتوجه الحياة الأدبية فيه وباختلاف هذه الخصائص تختلف حياة الأقاليم الأدبية فى نظام سيرها من نشأة وتدرج وتفرع لذلك رفض أمين الخولى فكرة الوحدة الأدبية بين الأقطار الإسلامية التى تكلمت اللغة العربية، واعتبر أنها فكرة تقوم على أصول اعتقادية دينية وأعلن أن النظرة العلمية الصحيحة وحقائق تكون الأمة الإسلامية وظواهر حياتها وتفكيرها وسلوكها والسنن الطبيعية لاتؤيدها وضرب أمثلة متعددة على ما كان بين الشعوب الإسلامية من اختلافات تؤيد ما خلص إليه من أن هذه الوحدة المدعاة لاوجود لها ولا وجه لإدعائها.

حق الاختلاف

ويؤكد د. عبداللطيف عبد الحليم على أن الشيخ أمين الخولى ومعه كوكبة من معاصرية من بينهم: العقاد وطه حسين ومحمد مندور والرافعى وزكى مبارك وغيرهم حاولوا أن يؤسسوا قاعدة الخلاف الفكرى الذى يصادم فكرًا آخر يصارعه وتتجلى المعركة لا عن غبار يعمى الأعين بل عن وهج وشرر يثرى الحياة الثقافية ويطورها. ومن أهم هذه المعارك الفكرية التى نشبت فى تلك الفترة المزدهره من حياتنا الفكرية معركة الشيخ أمين الخولى مع العقاد والتى بدأت قبل ذلك مع د. عائشة عبدالرحمن حين علقت على كتاب العقاد (المرأة فى القرآن الكريم) وأنكرت عليه أن رأيه - العقاد - فى المرأة هو راى الخالق ورد العقاد - مرتين - جوابا عن سؤال القارئ واستشهد بآيات من القرآن الكريم فى صحة النسب ثم اصدر أمين الخولى كتابه (مالك : تجارب حياة) وفى مقدمته أشار إلى مناهج التراجم ونقد طريقه العقاد فى التفرقه بين (العبقريات) كما علق على صوره مشفوعة بطبعة الهلال لعبقرية الإمام على حيث صوره فارسًا شاكى السلاح، ورأى الشيخ أمين الخولى أن عليًا رجلاً خير منه فارسًا واستشهد بحديث من الامتاع والمؤانسه لابى حيان التوحيدى يورد العقاد فى يوميات الأخبار مسوغًا هذه التفرقه فى تراجمه وأنه منهج يحاول رسم الصورة وأنه لاتعجزه الترجمة التاريخية التي تتحري التاريخ وحساب السنين الا انه منهج لا يشبع نهم العقاد فى إعجابه بالبطولة ويرد أمين الخولى على ما كتبه العقاد فى الأخبار وفى مجلة الأدب التى طعن فيها علم العقاد ومعارفه لانها مأخوذة من الصحف - الكتب - ولم تؤخذ عن الشيوخ كما هو فى الزمن القديم. ثم يموت العقاد فتؤبنه تابينًا كريمًا د. عائشة عبدالرحمن فى أهرام ١٩٦٤/١/١٤، ولكن الشيخ أمين الخولى يصدر عددًا من مجلة الأدب نقل فيه ما كتبه الرافعى فى (على السفود). هكذا كان الخلاف العظيم بين مفكرى الجيل الماضى مما يجعلنا نأسى على ما آل اليه حالنا الان.

التجديد الدينى

ويلقى د. غالى شكرى على سماحة فكر الشيخ أمين الخولى

وبعده عن التعصب الدينى الذميم قائلاً: إن هذا الاتجاه العقلانى بلوره أمين الخولى فى معظم أعماله ولكن ظهر جليًا فى ورقه البحث التى قدمها فى المؤتمر الذى عقد ببروكسل عام ١٩٢٥ تحت عنوان (الأديان وتاريخها) حيث أراد أن يظهر أمام الاوربيين باعتباره من مصادر التنوير كما كان يوما ابن رشد، إذ تمكن بالحوار مع الفلسفات المعاصرة له أن يكشف عن وجه آخر للإسلام يستطيع أن ينقذ الشعوب غير الإسلاميه من الظلام، وهكذا كان حوار الخولى مع مؤتمر بروكسل عام ١٩٣٥ ذا وجهين أولهما: الوجه الدينى الصرف الخاص بنقطه اللقاء الرئيسيه بين الأديان، وهى نقطه الأخلاق والقضاء والقدر والإيمان بالمجهول، وفى هذه النقطة تلتقى الأديان فى الله الواحد والثواب والعقاب فى اليوم الآخر. والثانى الوجه الدنيوى المتأثر سلبًا وإيجابًا بالزمان والمكان فهو موجز لتاريخ البشر المؤمنين بدين ما وأحوالهم هى التى تسبغ على الأديان لونها.

ويحدث غالبًا فى تاريخ الأديان أن تقترف وأن تلتقى فتؤثر وتتأثر ببعضها فالجانب التاريخى من الأديان هو الجانب الذى يفصح عن العوامل القادره على التأثير، وبين الإسلام والمسيحية عند نقطة التلاقى والاختلاف نوعان من التأثير والتأثرهما: النوع المادى والنوع المعنوى أما النوع الأول فتختص به الحروب فى الشرق والغرب والتجارة. أما المؤثرات المعنوية فقد كانت وسليتها الدعاية المباشرة كالخطابة والكتابة بين المسئولين هنا وهناك فى موضوعات الحرب والسلم، وغير المباشرة كالتجار والمنشورات وما شابه ذلك.

نعمه عز الدين



نيويورك من أحمد مرسي

تأبين الشاعر
جوزيف ألكسندروفيتش برودسكي

كانت مراسم تأبين الشاعر جوزيف برودسكى التى اقيمت فى بداية شهر مارس بكاتدرائية سان جون كما كان يمكن أن يريدها: خالية تمامًا من النفاق والسحر الكاذب .فقد قال برودسكى ذات مرة:

«أعتقد أن كل شىء لا معنى له، باستثناء شيئين أو ثلاثة أشياء - الكتابة نفسها، الاستماع إلى الموسيقى، وربما شىء قليل من التفكير لكن البقية...» وبناء على ذلك، لم تلق اية خطب أو مونولوجات عن الفقيد.. وبدلاً من ذلك، تعاقب أصدقاء برودسكى المذهولون ميخائيل باريشنيكوف، وديريك والكوت، وتوماس فنكلوفا، وانطونى هكت، وشيموس هينى، ويفجينى رين، ومارك ستراند وآخرون غيرهم - على قراءة أشعاره، باللغتين الروسية والإنجليزية. وقد اقيمت أيضًا الصلوات، وانشدت جوقة المزامير ولعب عازف بيانو موتسارت، وعزف رباعى وترى هايدن وقصائد من اوسيب ماندلستام، واخماتوفا، وفروست، واودن.

لقد اتسم التأبين برسمية متانقة، بدون نغمات نشاز. كيف تحقق ذلك؛ بعد الكثير من مراسم التأبين التى تركز على غرور الأحياء، وجدت هذه المناسبة متعة فى إنجازات - لغة - الميت.

الموت سيأتى ويجد
جسدا سكينته الصامتة
ستعكس دنوّ الموت
مثل وجه أىّ امرأة.

وفى ختام حفل التأبين، أضاء الجميع الشموع، ومع خفوت الضوء، سُمع صوت - ولكن هذه المرة لم يكن هناك أحد أمام المايكروفون. كان برودسكى يقرأ، وكان صوته، مشذبًا وموسيقيًا، كما وصفته نادزدا ماندلستام منذ زمن بعيد: «شىء رائع» ومع هذا الصوت، أطفأ الناس شموعهم، وارتدوا معاطفهم واتجهوا نحو ريح قارسة مظلمة. وتخلف البعض يحملقون فى فجوات الكاتدرائية يسيرون بلا غاية، يصيخون إلى الصوت الذى كان لايزال يتردد. (The NeW Yorker).

رسـالـة باريس

مارسيل عقل

لبنان فى دار ثقافات العالم

دار ثقافات العالم الفرنسية، قررت تخصيص موسمها الثقافى لشتاء وربيع ١٩٩٦ للنهضة الثقافية التى يشهدها لبنان منذ انتهاء الحرب الأهلية اللبنانية. وهى المرة الأولى التى تخصص فيها فرنسا تظاهرة فنية واسعة النطاق، للثقافة اللبنانية والمسرح اللبنانى على وجه الخصوص. فمنذ انطلاق حركة «النهضة» الثقافية فى القرن التاسع عشر، تحولت بيروت إلى حيز متميز للنشاطات الثقافية ومحور التبادل الأدبى والفنى بين العالم العربى والغرب. وفيما حملت القاهرة شعار القومية العربية والنشاطات الثقافية الوطنية، بدت بيروت عاصمة مفتوحة على العالم المعاصر العربى والغربى على السواء وحملت شعار التبادل والحريات العامة. فاصبحت لوقت طويل عاصمة التعبير الحر، وملجأ للمثقفين والمضطهدين والمعارضين، الذين وجدوا فى ربوعها متنفسا ومنبرا يسمح لهم بمتابعة أعمالهم فى أجواء ملائمة.

• إلا أن الحرب الأهلية اغرقت لبنان، وعاصمته فى هوة مظلمة لانهاية لها. فعايشت بيروت الحقد القاتل والدمار وعانت من المآسى والأهوال وشهدت قتال أبناء الوطن الواحد حين أعماهم الحقد ورفع السدود والحواجز بين الأخوة، وفيما اخرست الحرب بعض الأصوات، التى علا فوقها صوت المدافع، أعاد السلام الحركة والنشاط إلى ربوع لبنان فتحول إلى خلية نحل تطفح حياة وحركة ونشاطا متأججا. فالجميع يشعر بظمأ شديد لاستعادة ما ضاع وإعادة وصل ما تقطع من أوصال. قدامى المثقفين والشعراء والكتاب والفنانين عادوا حاملين معهم آمالا بمستقبل يعيد إلى الوطن الجريح بعضا من عافيته.

• افتتحت دار «ثقافات العالم» فى

مركزها فى الحى السادس من باريس، موسم «لبنان ١٩٩٦» بلقاء شعرى. وكان الشعراء: معظم الشعراء اللبنانيين والعرب المعاصرين، والصوت العميق الأخاذ، للفنانة القديرة نضال الأشقر. وهى، على حد قولها، انتقت هذه المختارات من مجموعتها الشخصية. تلك التى تشعر عند قراءتها وكأنها تصدر من أعماقها. أبيات يختلج لها الفؤاد، وكلمات تقال كما لو أرادت هى نفسها البوح بها. مدارج الدار غصت بالحضور، وضمت إلى جانب الشخصيات الرسمية، نخبة من المثقفين العرب، الذين بدوا متحدين بصمت للاستمتاع بهذا الإلقاء الرائع لصوت آت من سفر طويل. نضال الأشقر، نجحت بشخصيتها الفريدة، وحضورها القوى وإلقائها المتقن، بحمل رسالة شعرائنا المعاصرين وإيصالها إلى المغتربين. وكأنها قطفت مع كل قصيدة، تفاحة من لبنان وقدمتها ثمرة ناضجة لحشد يتلهف لتذوقها.

ألقت شعر أدونيس، وأنسى الحاج، وحسن العبد الله، وتوفيق الخال، وعباس بيضون، وبدر شاكر السياب، وسميح القاسم، ومحمود درويش، وغيرهم. جاءت حاملة أمل شعب عانى طويلا الموت والدمار والتشرد ١٩٧٦. بقيامة جديدة لشعبها ومدينتها، قيامة تعيد إلى الوطن الجريح بعضا من ذكريات الماضى وبعضا من أمجاد غابرة.

بعد تخرجها من الأكاديمية الملكية للفن المسرحى، عام ١٩٦٣فى المملكة المتحدة، لعبت عام ١٩٦٤، دور البطولة فى فيلم «الأجنحة المتكسرة» عن كتاب جبران خليل جبران. عام ١٩٦٥ ـ ١٩٦٦ شاركت مع بيتر بروك وجون ليتل وود فى أعمال مركز الدراسات المسرحية العليا فى حمامات (تونس) بإدارة كلود بلانسون، مدير «مسرح الأمم». وقد أسست بالاشتراك مع روجيه عساف «محترف الفن المسرحى» عام ١٩٦٨. وإخراج الاثنين وقدما ما يقارب العشرين عرضا مسرحيا، لم تتوقف سوى مع الحرب الأهلية اللبنانية عام ١٩٧٥. كما ساهمت عام ١٩٦٨ بمسرحية لجون ليتل وود بالاشتراك مع وول سوينكا. الحرب الأهلية، استطاعت القضاء على عدد كبير مع المسارح اللبنانية، فاتجهت نضال الأشقر إلى العمل التليفزيونى ولعبت أدوار البطولة فى عدد من المسلسلات فى العالم العربى من ١٩٧٦حتى ١٩٨٥. فى تلك السنة أسست أول فرقة لل «المسرحيين العرب» التى دشنت أعمالها بمسرحية «ألف قصة وقصة لسوق عكاظ» من إخراج الطيب صادقى والتى قدمت خلال مهرجان جرش فى الأردن تبعتها جولة مسرحية فى العالم العربى وعرض فى قاعة الاحتفالات الملكية فى لندن عام ١٩٨٦. كما أسست نضال الأشقر، فرقة «المدينة» فى سبتمبر عام ١٩٩٤.

أمسية غنائية مع مارسيل خليفة

مارسيل خليفة قدم «جدل» على مسرح دار ثقافات العالم، لأمسيتين متتاليتين. و «جدل» هى مقطوعة موسيقية من تأليفه. وبدلا من الارتجال المعروف فى العزف على العود، ألف خليفة مقطوعة موسيقية موزعة توزيعا كاملا ودقيقا. «جدل» هى عبارة عن عزف ثنائى على العود

بالاشتراك مع شربل روحانا على العود، عبود سعادة على الغيتار وعلى الخطيب على الرق. وهى عبارة عن محاولة ناجحة لإضفاء ديناميكية معاصرة على موسيقى الطرب العربى الأصيل. النتيجة: مقطوعة موسيقية تجمع التقليد والتحديث وتطرب لها قلوب السامعين. وبين الموشحات الأندلسية وموسيقى سيد درويش والمؤلفين القدماء، أضاف خليفة لمسة المؤلف العبقرى التى تتميز بها أعماله الموسيقية. وقد عرضت «جدل» فى الولايات المتحدة فى الخريف الماضى بمناسبة الذكرى المئوية لهجرة جبران خليل جبران إلى اميركا، كما سوف تقدم فى مارس فى اليابان بدعوة من وزارة الثقافة اليابانية.

ولد مارسيل خليفة عام ١٩٥٠ فى قرية عمشيت الساحلية فى لبنان. درس العود الشرقى فى الكونسرفاتوار الوطنى فى بيروت ثم امتهن تعليم الموسيقى من عام ١٩٧٠ حتى ١٩٧٥. وفى عام ١٩٧٢، أسس فرقة موسيقية فى مسقط راسه، هدفها إحياء تراث الطرب الموسيقى القديم. وفى عام ١٩٧٦، أسس فرقة «الميادين» التى رافقته خلال جولاته العديدة فى لبنان والخارج. اغانى مارسيل خليفة بدت منذ العام ١٩٧٦، مختلفة عما عرفته الأغانى الشعبية وأغانى الطرب العربية. فقد اختار الغناء الحديث الذى يجمع بين الطرب والتوجه الاجتماعى والسياسى. غنى للمقهورين والمضطهدين، كما غنى لفلسطين ولبيروت وكوبا. تعاون مع المخرج اللبنانى الراحل مارون بغدادى فألف موسيقى وكلمات عدد من الأغانى فى أفلام وثائقية أو طويلة. مجموعة اسطواناته كبيرة ومتنوعة ومنها: وعود من العاصفة، أحمد العربى، الجسد، فرح، ع الحدود، الجسر، سيمفونية العودة، الخ...

اشتهر مارسيل خليفة بتلحينه أغانى من كلمات العديد من الشعراء العرب المعاصرين. وقد بدأ اسمه يلمع فى أوائل الحرب الأهلية اللبنانية. ذلك أن أغانيه كانت من النوع الملتزم الجرىء. قصائد الشعراء المعاصرين، تحولت من خلال صوته الشجى واوتار عوده، إلى لوحات حية، تحكى عن الحب والأمل والأحلام. غنى للذين لاصوت لهم وصرخ باسم الذين بحت حناجرهم. حمل قضية المحرومين والمضطهدين بعد أن عانى هو نفسه الحرمان والاضطهاد فى وطنه. على أن الحشد الكبير الذى حضر الأمسيتين المخصصتين لخليفة فى الثامن والعشرين والتاسع والعشرين من فبراير، شعروا بإحباط من لم يكتف بعد. وتمنّوا لو يقدم عروضا أكثر، وحفلات موسيقية وغنائية متكررة. فمحبوه كثيرون، فى لبنان، كما فى الوطن العربى والغربى. وهو يمثل بالنسبة إلى المغتربين متنفسا ونافذة مفتوحة على الوطن وعلى الإنسان، نتمنى أن تسنح لنا فرصة التطلع عبرها أكثر فأكثر.

صبرى حافظ

(فأر فى الجمجمة)
السجن والحصار ولغات المخرج المتعددة

يؤكد إخراج ستيفن دالديرى الجديد لمسرحية (فأر فى الجمجمة Rat in the Skull) لـرون هتشينسون Ron Hutchinson التى تعرضها فرقة مسرح (الرويال كورت) حاليا على مسرح «دوق يورك» فى حى المسارح بالـ «ويست إند» - كأولى مسرحيات موسمها الجديد لروائع المسرح الحديث - أن للنص المسرحى الواحد اكثر من حياة. وأن الذى يهب النص حيواته الجديدة هو التأويل الإخراجى الجديد الذى يكتشف طبقات ثاوية من المعنى فيه.

وستيفن دالديرى من اكثر المخرجين المسرحيين الإنجليز قدرة على منح النص المسرحى حياة جديدة. فقد سبق أن شاهدت هذه المسرحية عندما ظهرت للمرة الأولى وعلى مسرح «الرويال كورت» نفسه قبل عدة سنوات، ولكننى كنت أتوقع أن اشاهد مسرحية جديدة، غير تلك التى شاهدتها من قبل حينما ذهبت هذه المرة للمسرح، وذلك لمعرفتى السابقة بمهارات ستيفن دالديرى الإخراجية. فهو يختار عادة نصًا مسرحيا يتسم بالغنى والخصوبة، ليكشف للمشاهد عن طبقات من المعنى فيه لم تقترب منها التأويلات الإخراجية له من قبل. وقد اختار نص هذا الكاتب الأيرلندى الذى حظى عند عرضه لأول مرة بعدد من الجوائز فى إنجلترا وأمريكا على السواء، وبصورة لم يحظ بها أى نص من نصوص كاتبه السابقة أو اللاحقة. بالرغم من أن هتشينسون يكتب للمسرح منذ أواخر السبعينيات عندما عرضت مسرحيته (أقول أنا، يقول هو) عام ١٩٧٨ وحتى آخر مسرحياته (دمار بيجمى) التى عرضت عام ١٩٩٢. لكن أى من مسرحياته السابقة أو اللاحقة لم تنل ما نالته (فار فى الجمجمة) من تقدير وذيوع بسبب قدرتها على الغوص فى أعماق القضية الأيرلندية دون الوقوع فى شباك الأحادية أو التحيز لطرف دون الآخر.

وقد جاء اختيار دالديرى لهذه المسرحية لثرائها من ناحية، وللإسهام فى الجدل الدائر الآن حول قضية أيرلندا الشمالية، ومحادثات السلام حولها. وكأنه يذكر الطرفين بالثمن الفادح الذى دفعه كل منهما. حيث كتبت هذه المسرحية فى فترة تصاعد مد القنابل والمتفجرات التى أحال بها ثوار الجيش الجمهورى الأيرلندى حياة مواطنى لندن وشرطتها إلى جحيم دائم. واكتسبت أهميتها وقتها من قدرتها على اقتناص مناخ التوتر المحموم فى علاقات الفريقين المتحاربين هناك. ومحاولة تصوير موقف الفرقاء بعيدا عن استقطابات الانفجارات التى كانت تندلع فى كل مكان. والمسرحية باختصار شديد هى مسرحية التحقيق الذى يجريه أحد ضباط شرطة اليستر الملكية بأيرلندا الشمالية مع المعتقل الأيرلندى «روشا» المقبوض عليه وفقا لقانون الوقاية من الإرهاب الذى كانت تستخدمه الشرطة الاتحادية ضد ثوار الجيش الجمهورى الأيرلندى المطالبين بوحدة أيرلندا وإنهاء علاقة محافظاتها الشمالية بالتاج البريطانى. ويدور هذا التحقيق بالطبع فى أحد زنازين السجن، وكان هذا هو الحال فى العرض المسرحى الأول الذى شاهدته. لكن ستيفن دالديرى أعاد - مع مصمم مناظره وليام دادلى - تصميم المعمار المسرحى التقليدى فى مسرح «دوق يورك» القديم، وأجرى عليه تعديلات معمارية جوهرية تلعب دوراً أساسيا فى بنية العرض المشهدية، ليحيل المكان كله إلى سجن كبير. فألغى الصالة، وأقام خشبة العرض المعدنية فى المسافة الفاصلة بين المستوى العلوى الأول للمشاهدين وبين خشبة المسرح، وعوض المقاعد التى خسرها بسبب إلغاء الصالة بأن وضع مقاعد أخرى فى مؤخرة المسرح حيث كانت الخشبة القديمة التى يدور عليها العرض التقليدى. وأقام شبكة من القضبان حول الفضاء المركزى فى المسرح بالصورة التى استحال فيها المشاهدين إلى مشاركين فى العرض، أو بالأحرى مسجونين فى سجن المشكلة الأيرلندية الكبير، وشهود على ما تطرحه المسرحية على متفرجيها من إشكاليات. وأقام حول المنطقة الوسطى التى تمثل زنزانة المعتقل «روشا» مماشى من الشبكات المعدنية التى كانت تحدث صليلا كلما هرع عساكر السجن إلى تنفيذ أوامر ضباطهم، أو كلما اندلعت أزمة تستدعى هرولة الجميع فى الممرات. وبالرغم من أن شخصيات المسرحية المتكلمة هى أربع شخصيات فحسب، فإن المخرج حشد عدداً من الكومبارس الذين يقومون بأدوار عساكر السجن أو جنود الشرطة الذى يهرولون فى الماشى المعدنية تلك كلما استدعى الحدث ذلك فترسل هرولتهم صليلا يبعث الرعشة فى الأوصال. ولا تنطوى إضافة هذا العدد من الجنود مثلا على أى نوع من التدخل فى النص، لأن دالديرى يدرك أن إضافة المخرج تنطلق بداءة من احترامه للنص لا من تعديه عليه كما هى الحال لدى بعض المخرجين العرب الذين يتصورون أن باستطاعتهم المشاركة فى تأليف النصوص أو إعادة تأليفها.

فستيفن دالديرى من المخرجين القلائل الذين يدركون أن لغة المخرج غير لغة المؤلف، وأنه ليس ثمة أى تعارض بين اللغتين، بل لابد من التكامل بينهما حتى تنفجر

أقصى إمكانيات النص على الخشبة، وتمنح المشاهد أقصى درجات المتعة البصرية والعقلية والجمالية. ولذلك فإن المشهد المسرحى لديه ليس مجرد مكان محايد للحدث، أو خلفية ثانوية تبرز بعض ملامح الشخصيات الاجتماعية منها أو النفسية، ولكنه عنصر أساسى فاعل فى النص المسرحى. ينهض بدور أساسى فى توليد المعانى والدلالات. ويتضافر مع بقية لغات المخرج المسرحى فى طرح تأويله الإخراجى المتميز، وخلق مناخ طقسى مسرحى يدخل الجمهور فى مناخ العمل ويأسره فى قبضة رؤاه وتصوراته. ولا تتطلب أى لغة من هذه اللغات تغيير النص أو الاعتداء على كلماته. لأنها كلها لغات مكملة له من لغة الحركة والتوتر، إلى لغة التكوين المشهدى، إلى لغة الضوء والظلمة ودرجاتهما، إلى التحكم فى زوايا رؤية المشاهدين للحدث مما أحالهم فى هذا العرض إلى سجناء وشهود فى وقت واحد، إلى لغة الممثل واستخدام جسده للعزف عليه كما يعزف الموسيقى الماهر على أوتار كمان رقيق. بهذه اللغات جميعا قدم ستيفن دالديرى تأويلا إخراجيا جديدا لهذه المسرحية الأيرلندية الشائقة، وكشف عن بنيتها الدرامية التى تتعدد فيها مستويات المعنى وتتراكب للكشف عن تعقد القضية الأيرلندية ذاتها وتراكبها. فأصبح سجن المشاهدين فى سجن الفضاء المسرحى الكبير نوعا من إشعارهم بالمسئولية عما يدور، وبضرورة العمل على منع تكراره من ناحية، وجدلية مشهدية تناظر بنية المسرحية داخل المسرحية المراوغة التى ينطوى عليها النص دون إفصاح عنها من ناحية. لأن المسرحية التى تدور أمامنا تخفى فى طواياها مسرحية أخرى على المشاهد أن يجمع شظاياها من خلال انخراطه فى أحداثها بنفسه.

فالمسرحية كما قلت هى مسرحية التحقيق الذى يجريه «نيلسون» أحد ضباط فرقة شرطة اليستر الملكية مع «روشا» الإرهابى الأيرلندى، معتقل يعتصم فيه «روشا» بالصمت مما يثير حنق المحقق الخبير، ولكنه ما أن يتكلم حتى يتحول حنق المحقق إلى نوع من الجنون فيعتدى عليه ويصيبه بجراح خطيرة. ويؤدى هذا العدوان إلى إلغاء القضية واتخاذ قرار بالإفراج عن المعتقل لتعرضه للتعذيب وهو بين يدى الشرطة. لكن هذا الانفجار الذى يؤدى للعدوان يتحقق فى المسرحية كذروة درامية دالة لعملية الاستجواب الطويلة المتأنية والمعقدة معا والتى نكتشف تحت جلدها ما ينطوى عليه النص المضمر من دلالات. ذلك لأن هذا الاستجواب الطويل يتحول إلى جدل حول تاريخ أيرلندا باعتباره ساحة للصراعات المستمرة والرؤى المتعارضة والمصالح المتناقضة، وإلى أداة درامية للكشف عن حقيقة المستجوب والمستجوب (بالكسر والفتح) معا وعن يقين كل منهما وشكوكه. ذلك لأن الكاتب المسرحى اختار أن يكون الجانى والضحية أيرلنديين خالصين، للكشف عن البعد الأيرلندى الدفين للقضية نفسها، متجاوزا الاستقطاب السهل، بل والساذج أحيانا، بين الإنجليزى والأيرلندى. بل وأمعن فى التغلغل فى أعماق هذا الاختيار من خلال دفع المحقق لاستخدام ذرائع التاريخ المشترك والهوية للتغلب على السجين وانتزاع اعترافاته. بالصورة التى يتحول معها الاستجواب إلى درس بليغ فى مختلف أبعاد القضية

الأيرلندية، وإلى عملية تشريح قاسية وصعبة للجانى والضحية معا، للكشف عن أن المشترك بينهما أكثر من المختلف بالرغم من كل الدم الذى سال والذى يطمس ملامح هذا المشترك ويطويه لكن هذا الاستجواب المعقد ليس استجواب المسرحية الوحيد، لأنها تقيم بموازاته استجوابا آخر هو استجواب المسرحية فى هذا المجال ما دعوته بالمسرحية المراوغة داخل المسرحية، أو ما يمكن تسميته أيضا بلعبة المرايا حيث يصبح كل استجواب مرآة تنعكس عليها دلالات الاستجواب الآخر. وحيث يتضح للمشاهد فى نهاية الأمر أن التفاهم العميق بين المحقق الأيرلندى وسجينه - والذى لا يستطيع ضابط اسكوتلانديارد أن يفهمه - أكبر من ذلك الذى يربط المحقق الأيرلندى بزميله الإنجليزى فى الشرطة البريطانية فى اسكوتلانديارد.

لكن المسرحية فى الوقت نفسه هى مسرحية هذه العلاقة الشائكة والمعقدة بين الأيرلنديين، وهى محاولة للكشف عن سر تلك الكراهية المحتدمة بين الجمهوريين والملكيين، بين الكاثوليك والأنجليكيين، وكيف أنها تدمر كل منهما بنفس القدر، لا ينجو منها الجانى أو الضحية. وهذا المستوى من المعنى هو الذى بلوره التكوين المشهدى الذى أبرز حالة الحصار الذى لا نجاة منه، وكأنه حصار قدر إغريقى متعنت، أو كأن المحقق والسجين قد أصبحا حيوانين محبوسين فى قفص لا سبيل أمامهما إلا أن ينهش بعضهما البعض بدلا من أن يعملا معا على تحطيم جدران القفص. لكن سجن المتفرجين جميعا فى هذا القفص المسرحى، أو السجن الاستعارى هو الذى مكن المخرج من نقل المسئولية، عن تحطيم هذا الحصار والانفلات منه، من الشخصيات إلى المشاهدين. ذلك لأن الفأر الذى يقض مضجع البطلين النفسى ويعمر جمجمتهما كما يقول العنوان هو فأر الشك فى جدوى الصراع بين الأشقاء. وفى أن المسألة تنطوى فى حقيقتها على قدر من العبثية التى لا انفلات منها، فقد كرست عقلية الحصار وضيق الأفق الصراع وساهمت فى ديمومته. وهذا ما تكشف عنه لغة المسرحية ذات الإيقاع الشعرى، ولكنه شعر العنف والحياة اليومية. الذى يسعى إلى الكشف - من خلال الجدل بين قدرة اللغة على الإفضاء ومقدرتها على الإخفاء - عن حقيقة ما يدعوه «نيلسون» فى المسرحية بـ «نحو الكراهية» النحو بالمعنى اللغوى أى القواعد التى تتحكم فى سياقاتها وتراكيبها. وهى من هذه الناحية مسرحية تستحق العرض ضمن سياق كلاسيكيات المسرح المعاصر أو روائعه. لأن استقصاءها لنحو الكراهية ذاك يجعلها مسرحية شديدة المعاصرة برغم تغير آليات الموقف الأيرلندى. بل توشك أن تكون إضاءاتها أن تكشف لنا عن نحو الكراهية الذى يتفشى الآن فى العالم ويتحول إلى دم ودمار لا فى البوسنة والهرسك أو الشيشان وحدهما، وإنما فى أكثر من قطر عربى من الجزائر وحتى مصر والعراق.

إذا كان هذا نقداً فكلام العرب باطل

لم يختلف النقاد القدامى والمحدثون حول شيء بقدر اختلافهم حول الشعر، وباسترجاع مجد الجاهلية فى فنون القول نجد أن المساحة التى مُنحت للشاعر والشعر كانت تتسع بحيث تتضاءل بجانبها أية فنون قولية أخرى، كالخطابة، وسجع الكهان، والأمثال، والوصايا الحِكَمِيَّة. من المؤكد إذَن أن النثر كان يحظى بمرتبة ثانية بعد الشعر، كما أن الجاهليين لم يكن يعنيهم التقعيد لفنون القول؛ وإلا ما معنى اتهامهم القرآن الكريم بأنه قول شاعر.

فهل كان الجاهليون لا يفرقون بين الشعر والنثر؟!

على أن النقاد اختلفت رؤاهم فيما بعد حول الشعر، خاصةً بعد اكتشاف قوانين تُصَنِّف القول بين شعر ونثر، وتضع الأطر التى تحكم العلاقة بين الاسم ومُسَمَّاه، وإذا كان قدامة بن جعفر انطلق فى تحديده للشعر على أساس أنه قول موزون مقفى فإن عبدالقاهر الجرجانى ـ كما يقول على جعفر العلاّق كان يرى أن الشعر لايستمد تأثيره أو شعريته من وزنه أو قافيته أو معناه، بل يستمدها من شيء آخر، النظم الذى هو تعليق الكلم بعضه ببعض، وجعل بعضه بسبب من بعض، وبذلك تجاوز الجرجانى المعايير التى كانت مستقرة وفاعلة، لم يعد الوزن لديه ذا حظوة كبيرة.

وإذا كنا نميل إلى رأى الجرجانى فإننا نرفض تعريف قدامة بن جعفر للشعر لأن عصور الانحطاط الأدبى لم تتركه إلا جثة هامدة رغم التزامه الحرفى بالوزن والقافية، إذ كان الشعر فى أغلبه نماذج تعليمية لتدريس النحو والفقه والبلاغة والمنطق، وقد احتاج الأمر إلى قرون لمداواة الجسد الهامد بالإحياء والبعث، وشهد التاريخ الأدبى بين كل حقبة وأخرى معاول الهدم والبناء التى وُجِّهتْ لفن العربية الأول، وتَتَبَّعَ النقاد ذلك بإثارة غبار

الرفض الذى كان سرعان ما ينقشع عن حقيقة أجلّى وهى أن التطور يكتسح فى طريقه كل من توقّف متباكياً عند نموذج بعينه.

والراية الحمراء التى رفعهاعلى عشرى زايد، والصيحة المحذرة: إذا كان هذا شعراً فكلام العرب باطل رفعها قبله الكثيرون، وليس آخرهم العقاد الذى كان يحول شعر صلاح عبدالصبور وغيره إلى لجنة النثر، ولعل ما يستوقفنى ـ بدايةً ـ فى مقالى كمال نشأت و على عشرى زايد أن ثقافتنا العربية هى ثقافة نفى الآخر المختلف وعزله، لا ثقافة الحوار معه.

فقديماً أغفل أبو الفرج الأصفهانى فى كتابه «الأغانى» ترجمة أبى نواس كما أنه لم يُنوّه بابن الرومى رغم إشارته إلى مَنْ هم أقل منهما قدراً، إذن فالظاهرة لها امتدادها فى بطن التراث العربى.

لقد بات من المؤكد أن النقد يعانى أزمةً حادةً، فعندما توقّف الشاعر حسن طلب أمام الكتابات الجديدة، حلّل باستفاضة الأسباب الموضوعية التى أدت إلى هذه الكتابات. ولم يفته أن يتحلّى بفضيلة النقد الذاتى لأغلب أطروحات جيله التى أسهمت فى فوضى المشهد الشعرى، بينما نرى نقيض ذلك لدى النقاد فهاهو على عشرى زايد يبادر بالاتهام، فالجيل الجديد جاهل، عاجز، كسول، كتاباته مبتذلة، مثيرة للغثيان... إلى آخره.

ولا ينسى السخرية من الشعراء ومن إحدى النشرات التى وسمها بالسرية والفعل الفاضح، وهو فى كل هذا حاول أن يختار من هذا الحصاد أفضل مافيه، وأقله إسفافاً وابتذالاً، كما يقول: «لأعفى سمع القارئ من كثير من الغثاء الذى يخدش حياءه» وهو بذلك ينطلق من رؤية أخلاقية ضيقة للأدب، وأجدنى مضطراً أن أحيله كأستاذ يُعلّم أجيالاً ـ لابد كان من بينها من يكتب هذا الكلام الباطل ـ إلى كتاب الأغانى حيث ركّز الأصفهانى فى أجزاء منه على جوانب الخلاعة والمجون والإلحاد فى بغداد، وكذلك العقد الفريد لابن عبد ربه، والجاحظ، وبعض هجائيات الشعر العربى، و المتنبى (شاعر العربية الأعظم) فى هجائية يأتى فيها على أعضاء الجسد دون مواربة أوخشية على أخلاق شعرية مزعومة، كذلك نزوات امرؤ القيس، وعمر بن أبى ربيعة (داخل الحرم المكى).. وبعد، لا أقول رجوع الشيخ إلى صباه.. وغيره.

وفى شجاعة يُحْسد عليها الناقد يوضح: «أرجو ألا يظن القارئ أنى أجهدت نفسى فى التنقيب عن هذه النماذج الساقطة، فالحقيقة أنى التقطتها من خلال تصفح سريع» فما الذى علينا ـ نحن أبناء الجيل الجديد الذى تنقصه التربية الفنية ـ أن نتعلمه من هذا النقد الذى ينظر نظرة طائر عجلى لظاهرة شعرية أقضتْ مضجعه؟! ألا تتأكد لدينا مقولة محمد عبدالمطلب «إن النقد تتلاحق أنفاسه دون أن تبلغ ما تستهدفه من كشف خطوط الشبكة الشعرية المعقدة، وإن النقد إذا كان قد استطاع ـ على نحو من الأنحاء ـ أن يحقق جانباً كبيراً من هذا المستهدف مع الجيلين الأول والثانى من شعراء الحداثة ونعنى بذلك شعراء الخمسينيات والستينيات فإنه قد توقف أوكاد مع الجيل الثالث جيل السبعينيات» فبالإضافة إلى هذا نجد الفوضى فى استخدام المصطلحات كالتخريجات الجيلية

الأخيرة فهناك جيل السبعينيات، الثمانينيات، التسعينيات، فهل عشر سنوات كافية لتكوين جيل؟ وكلمة الجيل كما افهمها معجميًا: أمة من الأمم كالعرب والعجم وغيرهما، وكاصطلاح فني: موجة شعرية جديدة تسرى فى جسد الشعر، وتنقله من مرحلة إلى أخرى، كما كان الحال مع جيل ١٩٢٧ فى أسبانيا (لوركا ـ رفائيل البرتى وآخرون) أو جيل الستينيات فى مصر، فأين النقد الذى يضع الاصطلاحات ويوضح المفاهيم؟!، وإذا كان كُتَّاب هذا اللغو ـ الذى يسمونه شعراً ـ أكثر من قرائه.. كما يقول على عشرى زايد فعلام يخشى؟، كما أننى لا أعرف ما الذى يمتلكه أبناء هذا الجيل من سطوة تجعل النقاد محابين لتجاربهم، خاضعين للابتزاز الأدبى الذى يمارسه عليهم الكتَّاب الشباب من أجل الاعتراف بهم وبكتاباتهم..؟!

ثم بعد ذلك يصير النقد شبيها بسرير بروكست فعلى عشرى زايد يتهم التجارب الجديدة بالغموض الكثيف الذى يند عن حدود الفهم والتصور فأى نص من النصوص التى أوردها بشكل عشوائى يتلبسه الغموض؟ وفى نهاية مقالته يعلو حسُّه الخطابى، ولا يفوته أن يُحَمِّل الشباب مسئولية انصراف المتلقين عن الشعر متجاهلا المناخ العام السائد منذ السبعينيات حتى الآن، وما كان للنظام الحاكم من دور فعَّال فى إسقاط الثقافة من أولويات المواطن المصرى ـ بعد أن كانت مُدْرجة على رأس قائمة اهتماماته دعماً للمشروع القومى الناصرى الذى سقط بهزيمة ١٩٦٧، وفى ظل انهيار الأيديولوجيات، والقوميات، والنتائج الفاجعة لحرب عربية ـ عربية وما تبعها من تداعيات خاصة بالصراع العربى ـ الإسرائيلى، وسيطرة القطب الواحد، والانسحاق الكامل تحت سنابكه، يصبح مطلوباًمن الجيل الجديد أن يسيطر على الظروف بالشعر، لا أن تسيطر الظروف عليه.

فيا أيها الجيل الجديد: «فى العالم المملوء أخطاء مُطَالب وحدك ألا تخطئ» فعندما يتحدث كمال نشات عن علاقة رواد الشعر الحر بشعر الحياة اليومية، لا يغفل أن تضاريس الحياة هى التى فرضته فكان شعراء الريادة «أبناء المتغيرات الجديدة التى مَسَّت الشعب المصرى والشعب العربى عامة»، وفى ظل هذا المناخ أُنْشئت تجاريبهم الرائدة، وفى ظل هذا المناخ أيضا كتب صلاح عبدالصبور: «يا صاحبى إنى حزين» وهاج النقاد وماجوا أولا: لطبيعة اللغة والصورة التى تتكئ على المبتذل واليومى.

ثانياً : لأن الشاعر حزين فى بلد يبنى السد العالى، هكذا قيل وقتها والعقاد الذى تحول من ثائر كبير إلى مُحَافظٍ يشهر سيفه فى وجه التجربة الجديدة انذاك، لا بأس أن يستشهد كمال نشات بعناوين قصائده (فقط) طالما كان ذلك فى صالح أرائه النقدية الخاصة بشعر الحياة اليومية الذى كان موجوداً بالفعل على امتداد الشعر العربى منذ الجاهليين حتى الآن ولكنه لم يكن يشكِّل ملمحاً رئيسيًا فى تجربة أىٍّ من هؤلاء الشعراء.

ويصبح الكيل بمكيالين سمة أساسية لدى، كمال نشات، عندما يعقد مقارنة بين مقطعين أحدهما للشاعر الكبير سعدى يوسف وآخر لواحدٍ من أبناء هذا الجيل، فهو يُعلى قيمة النموذج الذى ينتصر

له، وتقتصر أدواته إزاء الآخر على التهكم، الذى يسهل إسقاطه على أى نموذج مهما بلغت رفعته وسموه، ويمكن أن نقرأ المقطع الذى يبدأ بـ: عندما تفتح الباب وتدخل/ عندما تحتفى بالضيوف/ عندما تلتقى والعيون...، يشى هذا المقطع بحضور الذات داخل النص، واشتباكها بمفردات العالم الخاص بها، فالمشهد الذى يُفْتَتح بالحركة والصخب الإيجابى، يترك الشاعر فى وحدته، ويعود فى نهاية المقطع لينفتح على الصخب السلبى لتكريس الوحدة، بجملة (دع المذياع مفتوحاً) ويكتسب الإيقاع رتابته المضافة إلى المضمون بتكرار (عندما) فى بداية كل جملة جديدة.

بينما المقطع الخاص بالشاعر **سعدى يوسف**، يكون فيه الشاعر خارج النص، راصداً عالماً لا يخصه، متأملاً إيَّاه، ولا يحدث التماس بين داخل الشاعر وهذا العالم إلا بالجملة الأخيرة التى تصنع المفارقة: (وتحت قميصى ترتعش آلاف العصافير).

وعندما يأتى الحديث عن الآخر/ الغربى، يصبح تأثر هذه الأجيال به جريمة، لا تغتفر إلا بالعودة إلى حظيرة الموروث، أما إذا تأثر شاعر كبير **بريتسوس** مثلاً أو غيره فلا غبار عليه ولاهم يحزنون وبهذا المنهج الانتقائى ـ العشوائى الذى اتخذه الناقدان تكئة لإدانة الكتابات الجديدة يصير من حقنا أن نقول: إن هذا لا يحسب ضد التجارب الجديدة، فكم عدد الشعراء الذين مارسوا كتابة الشعر الحر، أو الشعر عموماً؟ وكم عدد الذين سُجِّلت أسماؤهم فى صفحات التاريخ الأدبى؟! حتى هؤلاء الشعراء الكبار القدامى تفاوتت مستويات أعمالهم الفنية قياساً إلى النموذج أو إلى آخرين مجددين ففى كتاب الأغانى تُعْقد مقارنة بين **أبى تمام** و**البحترى** على لسان الأخير وقد كان يحذو حذو الأول ويتشبه به كما ذكر صاحب الأغانى.. يقول **البحترى**: إن جيد **أبى تمام** خير من جيدى، ووسطى خير من وسط **أبى تمام** ورديئه.

فيا أيها النقاد الكبار: (إذا كان هذا نقداً فكلام العرب باطل) فنحن فى حاجة لأن نتعلم كيف نختلف، فرصاصات الإرهاب خرجتْ من هنا، فإن كنتم ترغبون فى المزيد منها فكرِّسوا لآفة العزل، والنفى، واكتبوا كما يحلو لكم، ويا أيها الشعراء الكبار: دعونا نفتح نافذة صغيرة نُطِلُّ منها على الأمنا، ورغائبنا، وقضايانا الصغيرة. فصيّحة **ابن الأعرابى** هى ذات الصيحة التى أُطلقت فى وجه المجدِّدين جميعاً طوال تاريخنا الأدبى.

عزمى عبد الوهاب

الشعر

يضم ديوان الأصدقاء هذا العدد أربع قصائد اخترناها مع قصائد أخرى كثيرة صالحة للنشر فى (الديوان) وستأخذ طريقها إلى النشر فى الأعداد القادمة. القصيدة الأولى للصديق الشاعر (محمد محمد شاهين) بعنوان (حالة)، وهى قصيدة مكثفة ولغتها جيدة ويستحق صاحبها أن نهنئه ونرجو منه مزيداً من التجويد، أما القصيدة الثانية فهى للشاعرة «إنعام صادق عبدالعظيم»، ومع أن القصيدة تبدو سليمة من حيث اللغة والعروض، فإن الشاعرة مطالبة بأن تطلع على النصوص الشعرية الحديثة للشعراء الكبار حتى تثرى معجمها وتخصب رؤاها.. وتبقى قصيدتان، الأولى قصيدة تقليدية فى تأبين المفكر الحر الراحل «خالد محمد خالد»، والثانية قصيدة لا تخلو سطورها من وميض الشاعرية ولكن الوزن خذل الشاعر فى عدة مواضع وقد حاولنا بهذا الاختيار أن نحقق شيئا من التنوع فى أساليب الكتابة الشعرية.

ردود خاصة:

الشاعر عادل محمود الجمبلاطى - كفر الشرفا (الراعى الأسمر - الأقصر) والشاعر (محمود السنوس عبادى) والشاعر (أشرف بسيونى - المعادى) هناك أخطاء لغوية وعروضية كثيرة فى قصائدكم، نرجو الاهتمام بإتقان أدوات الكتابة الشعرية قبل الإقدام عليها .

الشاعرة الفنانة: نجلاء حسيب عبدالرحمن (كلية التربية النوعية - ميت غمر) نشكرك على ثقتك بالمجلة، ونعتذر عن نشر النص المرفق لما به من أخطاء لغوية وعروضية، ونرجو أن نرى لك نصوصا أكثر نضجا فى المرة القادمة.

الشاعرة دعاء عبدالعزيز محمد (كلية التربية - عين شمس) ، قصيدتك المهداة إلى الشاعر (محمد أبو المجد) بها بعض المقاطع الجميلة وكذلك قصيدتك بعنوان (انطفاء) حيث تقولين:

أقبلتَ.. وأَنْتَ

وخبوت هكت

فمن الذى خلاك تظمأ، والعيون قد اضمحلت؟!

ولكن القصيدة نص متكامل يحتاج إلى عناية فى التأليف بين المقاطع.

ديوان الأصدقاء

حالة

محمد محمد شاهين - (حلوان)

أنا الجرح والشفرة القاتلة
دليل ولكن بلا قافلة
وما زلت أرنو بعينى ضرير
الى تلكم الأنجم الآفلة.
ودمعى دمى البركة الموحلة

وصدرى صحارى المنى الذابلة
ورأسى دروب بلا سابلة
لأنى أعيش
زمان التفسخ والعهر و الهرولة

●

كـون

إنعام صادق عبدالعظيم (ابو تيج)

عندما يجثم الهمُّ فوق الجوانح
يفترش الحزنُ كل المدى
وتزحف السنة النار واللهب المستبد
تنهش فى القلب والقلب منكفئ
كى يصوغ ضراعته من دمى ودموعى
واسعى إلى الظل
والظل.. لاظل للصامتين
لقد اصبح الجدب يحرق أرضى
وينسى فؤادى الوجيب
ويخفت نبضى
واسعى إلى النور
والنور فى كوّةٍ لا تعيد سوى لحظات الغروب
جف زيت السراج وضاع الطريق
تساوى تفتُّحُ عينى وغمضى
واسمع همهمةً

ليس تقوى على نقلها أحرفى
يسود الوجوم
وترتج كل الضلوع
واسهو
تبلّد بين العروق هدير الدماء
ترى ما الذى تحمل الآن كفى؟
وليس سوى الريح يدخل قبضى
ويخرج من محجر العين شئ يفتش
من يا ترى؟
سوف يجمع شمل العروق
ويعزف أنشودة للحياة
يفجّر نبع الضياء
ويرتد للعين لحظى حسيرًا
فامضغ حزنى وامضى

أمير البيان
إلى روح الراحل الكبير خالد محمد خالد

عاطف إسماعيل أبو شادى (منوف)

حـيـوا أمـيـر القـول فى إيوانه | والبلبل الشـادى على أفنانه
فـالحـسن والإبداع ملك يمينه | والشـدو والألحـان طوع بنانه
وبيـانه كـالدر فى مكنونه | وحـديثـه الإبريز فى مـيـزانه
لو أننى من قـبل لم أر مـصـحـفـا | نطق اللسـان وقـال من قـرآنه

●

عودة إلى النهرْ

هانى يحيى محمد (بور سعيد)

(١)

من يحملُ رأسى حين أموتْ
وتموتُ بحلقى أصداء الكلمات
قلبى طاحونةُ حلمى.. والحلم أسطورة خلف بوابة الصمت..
يعوى داخل صندوق الأمنياتْ
اليمُ يفيض.. يفيض.. فتنطفئ الشمس
منْ ينشلُ التابوتْ
ودمى.. خمر فى حانات الملكوتْ
ـ يسّاقط فوق تميمةِ حزنى الدائم فوق مدائن شوقى المكبوتْ
شفتاكِ الكأسْ
فاشربى
واسقنى
علّ الملاحُ ـ اليوم ـ يعودْ
وأعود إلى رأسى المفقودة

[٢]

النجوم تسافر نحو السديمْ
والطريق القديمْ
تعويذةُ قلبى ضد الولوج إلى العالم الآخرْ
للمدى صوتْ
صاحت الريحُ بى.. لاتقامرْ
والروح استوت فوق العرشِ المنحوتِ على الأبواب السبعْ
الرجوعُ استحالْ
والولوج محال
والنهرُ تبعثر بين البحر وبين النبعْ
النبع.. استحالات الزمن الضائع
والبحر.. مرايا الربُّ المخلوعْ
يتكسرُ فوق اشتهاءاتِ العرسْ المنزوعْ
وإنشاءات اليوم السابع
«لاتصارع»

القصة

هذه أيها الأصدقاء مجموعة جديدة من القصص أخذناها من بين سيل لاينقطع من النصوص التى تصلنا، والتى لانستطيع أن ننشر كل الجيد منها وهو كثير بسبب ضيق المساحة المتاحة لنا.

ولعلكم لاحظتم أننا أصبحنا نكتفى بنشر القصص وتركنا موقف الوعظ وإسداء النصائح - وقد كنَّا نسميها «ملاحظات» - ولكن لأن كل النصائح - ولا حتى نصيحة واحدة - لم تعد تجدى، فقد وجدنا من الأفضل أن نترك النصوص تتحدث إلى القراء وأن نبتعد عن منبر الواعظ.

أما أصدقاؤنا الذين يشترطون إما أن ننشر لهم قصصهم فى «المتن» أو لا ننشرها، فنحن فى الحقيقة لا نستطيع إلا تلبية طلبهم الأخير.

وإلى اللقاء.

●

سن القلم

محمود أبو عيشة - بنها

جلست بجانبه، لم يتبادلا كلامًا. وضعت ساقًا فوق الأخرى مسح جسدها بطرف عينيه؛ حدّق فيها. كانت تنظر من «تحت» نظارتها «الشمسية». أخذت بعضها ومضت.

اكتشفَ فجأة: أن شيئًا ما حدث.

كان جبينك يتندى وأنت تكتشف الأثر اللعين وتحتمى بابتسامات بلهاء لاتعبر عن شىء سوى فوضوية مكبوتة تعبث بداخلك المحترق.

كانت تريد أن تقول لك شيئًا؛ مهمًا. لكنك لم تعطها الفرصة لم تكن تسمح لها، كانت تنظر فى عينيك الغامضتين وتضغط على سن قلم الرصاص الذى «يتقصف» دائمًا، ودائمًا تبدِّل لها الأسنان وتتساءل لم ينكسر السن وأنت تنظر بدهشة إلى أناملها الصغيرة.

مختبئًا فى سلة الوقت ترقب مهماز الزمن والنمش البادى على صفحة وجهها البرىء رغم وفرة الأصباغ، وكان اليوم الأول لك ولم تكن سعيدًا، كان إحساس خال من الألفة والانزعاج يتملكك، ربما تمر الأشياء بطريقتها الخاصة وكأن الأمر لايعنيك، لكنك - فى لحظة تالية - تقرر أن تفعل شيئًا.

تحت العجلات

إيهاب رضوان الدسوقى - المنصورة

اخذ يجر قدميه فى تثاقل شديد كأنهما مكبلتان إلى الأرض .. على أطراف أصابعه كان قد تسلل من منزله كالمعتاد حتى لاتسمعه.. كالمعتاد أيضًا صفعته كلماتها الحادة التى لاتزال ترن فى أذنيه: إلى أين؟.. مصروف البيت؟ .. حاضر.. مدّ يده فى لوعة إلى جيبه شبه الخالى وأفرغها فى يدها الممدودة.. للمرة الألف أقول لك إن الولد بحاجة إلى دروس خصوصية.. حاضر.. كالسيل الجارف انهالت الطلبات والأوامر على رأسه وهو يردد فى آلية.. حاضر.. حاضر... ودعته بالسيمفونية المعتادة.. تحسرت على حظها العاثر الذى أوقعها فى رجل مثله .. توارت ملامحها تمامًا خلف ستار سميك من دموعها التى لم يعد يبالى بها كثيرًا فى الأيام الأخيرة.. فى لهفة شديدة استقبلت رئتاه أول نسمة هواء تدخل صدره المنقبض منذ أن استيقظ.. البيت لم يعد به هواء على الإطلاق.. تسمرت قدماه ووقف كتمثال من الشمع فى انتظار الأتوبيس.. وفجأة.. وجد رأسه تحت عجلات تلك السيارة الضخمة المسرعة.. لم يتحرك أحد من الواقفين.. هو نفسه لم يحاول أن يفعل شيئًا.. على العكس.. راقت له الفكرة كثيرًا.. لن يصبح بإمكانها مضايقته بلسانها الطويل.. ستعجز عن الحياة بدونه.. هو البليد العاجز غير الطموح كما كانت تقول.. ربما تفرح بموته وتتزوج.. لا بأس.. راقت له الفكرة أكثر وأكثر.. أخذت لذته تتضاعف كلما مرت سيارة أخرى فوق رأسه.. لن يجلس مرة أخرى على مكتبه القديم المتهالك خلف تلال من الدوسيهات والأوراق.. أخيرًا سوف يستريح قلمه من كثرة الإمضاءات.. لن يحتمل رئيسه فى العمل بكل سخافته وتسلطه كما كان يُضطر دائمًا.. لن يمد يديه أول كل شهر إلى الصراف ليضع فيهما مرتبه المتبخر.. مرقت سيارة أخرى فوق رأسه.. أولاده سوف يفتقدونه .. لن يلمح ابتساماتهم البريئة التى لم تغتصبها الحياة بعد.. لن يتشرب حبهم بقبلاته.. ثغورهم الوضاءة لن تلعق جراحه كما تعود.. لن يحقق فيهم أحلامه وآماله الضائعة... وصل الأتوبيس.. تحرك فى سرعة ليجد له مكانًا به وجذب خلفه ظله قبل أن تطأه عجلات سيارة أخرى قادمة.

●

أمطار..

محمود محمود كسبه - بور سعيد

صحوت من نومى فزعة، على أياد تعبث بجسدى العارى، بعد أن انحسرت عنى الأغطية أخذت أدقق النظر. فإذا بها طيور غريبة، ما إن أخرجت صوتا ينم عن الألم، حتى طارت وانفلتت تتخبط بأجنحتها الثقيلة.. عاد الهدوء. أتأمل الصمت الذائب فى سواد الحجرة المغلقة.. أتحسس الأغطية الباردة بجوارى.. أين دفء جسدك؟.. أين وجهك الضحوك وهو يقتحم سكونى.. يزلزل مشاعرى المحبوسة.. ويطلقها تعربد فوق ساحة صدرك؟. أتذكر جيدًا نظرة عينيك الفرحة المتوهجة وأصابعك تتوقف فوق حاجبى الثقيل الذى تدهشك كثافته.. تدعك أنفى.. وتقبل خدى.. ثم تلعق تلك المساحة خلف أذنى.. وتنزع بأسنانك زغبًا أصفر أرعشته سخونة أنفاسك.. وأقرقر ضاحكة حتى تبتل الوسادة باللعاب وتقسو فى رقة ونعومة وأنا أحاول بكل ضعف أن

اتخلص من ذراعيك.. ولكنى لم اتحرك.. مستسلمة تماما. أغوص فى بحيرة رائقة. تداعبنى أمواجك. واشعر بفيض من الحنان والأمان يغمرنى. وأنت تحتوينى بقوة كفريسة نادرة..

همس لى انه سوف يركض فى البلاد البعيدة.. كى يعود محملاً بالأمل.. ليجعلنى ملكة تقطف النجوم، وأملك القمر الوحيد.. وافقت على مضض.. حاصرتنى الأسئلة.. كيف يتركنى فى هذه الحياة بدونه.. بدون دفء كلماته المشجعة.. كيف أتحمل الفراش البارد، والأمسيات التى تموت صريعة ما بين ثرثرة الأقارب وشكوى الأصدقاء. كيف أتحمل بعاد عينيه وهماتحتوياننى؟؟

تراجعت فى آخر لحظة.. وانهارت كل قناعاتى.. وتحطم كل ما شيدته من سدود استعداداً لفراقه.. وعدت طفلة اتحدث إليه بين دموعى.. وأتوسل بأن يبقى.. ونبنى طوبة طوبة ولا يهم.. لا أريد أموالاً كثيرة. أريدك فقط.. أريد أن أحيا.. لا يهم أن نكون فقراء. تضاحك واقنعنى.. وأطفأ حرائقى بكلماته الواثقة أن يعود. فجاءنى مشحوناً فى صندوق مغلق بالمسامير.. صندوق خشبى رخيص.. ملتصق فوق غطائه.. ورقة بيضاء عادية.. عليها اسمه كاملاً.. وكذا عنوانه فقط ولم يكتب فيها باننى ـ كنت زوجته.

●

«كش ملك»

محمد عبدالرحيم ـ القاهرة

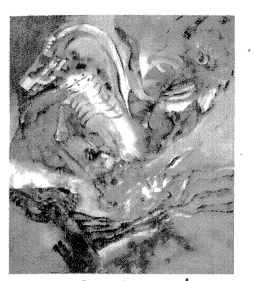
حانت اللحظة التى ينتظرها منذ ان اتى، احس فى النهاية انه انتصر ونجح فى أخذ قراره، عليه أن يثبت الحبل جيداً حتى لا تفشل المحاولة، وضع الكرسى وصعد، وجد الحبل قصيراً فاخذ يبحث عن شىء آخر فلم يجد سوى بعض الوسائد الصغيرة (دراسته للقوانين الصدئة علمته شيئاً من التنظيم هذا الذى يكرهه ويلعنه يتدخل حتى فى لحظته المختارة) شعر بملل رهيب، تخيل لو فشل ماذا سيفعل؟ نفض عنه كل هذا ولعن، رتب وضع الوسائد على الكرسى وبدأ فى لف الحبل مبتهجاً، أوقفه صوت المؤذن وقد أثار فى جسده رعدة خفيفة فانتظر. وبطريقة لاإرادية كرر وراءه القول حتى انتهى ثم عاد ليحكم لف الحبل، وقع بصره على نملة تصعد على زجاج النافذة تحمل شيئاً لا يستطيع تحديده، فيسقط منها فتعود وتحمله مرة أخرى.. ملَّ كل ذلك.

لابد وأن ينهى المحاولة بسرعة حتى لا يعود المؤذن، ولا مفر (ربما لو اتخذ قراره هذا منذ زمن لما تركته التى هناك) واتته فكرة أن يضع كل صورهم أمامه حتى يشهدوا جميعاً تلك اللحظة، اعجبه صمتهم، شعر بزهو عندما وجدهم لا يملكون شيئاً سوى ممارسة الدهشة.. لم يعد أمامه سوى.. ساعة واحدة وبعدها.... ارخى يده قليلاً عن الحبل، فقد شعر بالجوع، ذهب ليبحث عن شىء يأكله لم يجد، اشعل سيجارة أخيرة كانت فى علبته.. فتح الريكوردر على ضربات (بيتهوفن) شعر بالتوتر لم يبق أمامه سوى... لا يدرى، الضربات والطنين ودخانه الخانق، صعد سريعاً فأمسك بالحبل أحكم ربطه جيداً، حانت لحظة انتصارة شعر فجأة أن الأرض تميد به.. كل شىء يسقط إلا هو.

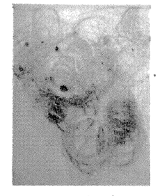
رأى الصور تحتمى ببعضها.. تركته وملت محاولته الباهتة.. وجد نفسه يسقط هو والحبل.. كانت الهزة عنيفة، فاختلطت الضربات بصراخ المستغيثين، بينما هو مايزال ممسكاً بحبله المقطوع.

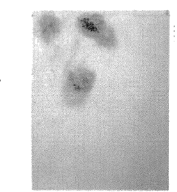


للفنان عصمت داو ستاشي

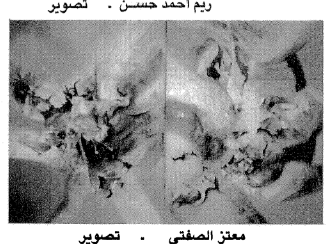


ريم أحمد حسـن . تصوير





وائل أحمد شوقى . عمل مركب



معتز الصفتى . تصوير



وحـيد صـلاح . تصوير

من معرض عشرة فنانين سكندريين المقام فى قاعة الهناجر للفنانين



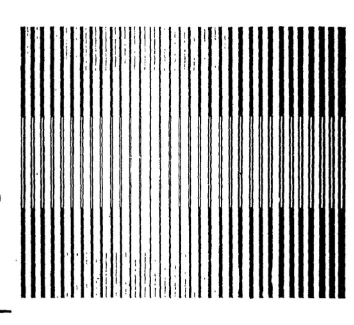
العدد السادس • يونيو ١٩٩٦

الإرهاب فى مصر

تفسير اقتصادى .. رؤية تاريخية

أدونيس فى (الكتاب)

خمس عشرة قصيدة للشاعر الأرجنتينى «ربرتو خواروس»



إبداع

مجلة الأدب والفن

تصدر أول كل شهر

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان

رئيس التحرير

احمد عبد المعطى حجازى

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

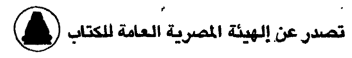
مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفنى

نجوى شلبى





الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة ـ لبنان ٢,٢٥٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس ـ تونس ٣ دينارات ـ المغرب ٣٢ درهما
اليمن ١٧٥ ريالا ـ البحرين ١,٢٠٠ دينار ـ الدوحة ١٢ ريالا
أبو ظبى ١٢ درهما ـ دبى ١٢ درهما ـ مسقط ١٢ درهما .

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦,٤٠ جنيهاً شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع) .

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣,٠ دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد . البلاد العربية ما يعادل ٦ دولارات ، وامريكا وأوروبا ١٨ دولاراً .

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالى :
مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ــ الدور الخامس ــ ص : ب ٦٢٦ ــ تليفون : ٣٩٣٨٦٩١ القاهرة . فاكسيميلى : ٧٥٤٢١٣ .

الثمن : واحد ونصف جنيه .

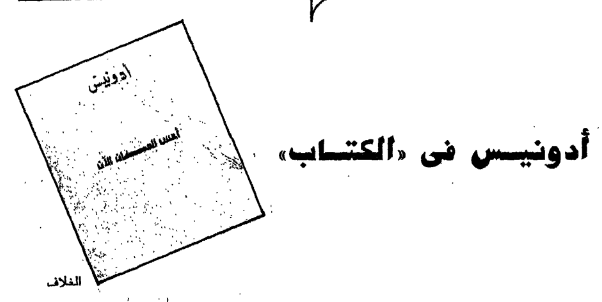


السنة الرابعة عشرة ● يونيه ١٩٩٦م ● المحرم ١٤١٧هـ

هـــذا العـــدد

حسن طلب

أدونيس فى «الكتاب»



الغلاف

يجب أن نبادر منذ البداية فننبِّه القارئ إلى أننا لانقصد فى هذه الكلمة تقديم دراسة وافية عن ديوان أدونيس الجديد (الكتاب)، فمثل هذه الدراسة تحتاج إلى جهد نقدى ، تحليلى وتأويلى، لايسمح به المقام.

إن على من يريد أن يتصدى ـ نقديا ـ لهذا العمل الفنىّ المركب، أن يعمل فى أكثر من اتجاه وبأكثر من طريقة، وسوف يجد أن هذا الديوان يفرض عليه فرضًا أن ينهض فى وقت واحد بعدة مهام مشتبكة، ولن يكون فى وسعه أن يقترب من عالم (الكتاب) إلا إذا نجح فيها جميعا، ثم إلا إذا استطاع بعد هذا كله أن يوظف هذا النجاح فى استخلاص الرؤية الكلية الشاملة التى تنتظم سائر التفاصيل فى الديوان؛ وفى صياغتها بحيث تكون فى مستوى هذا العمل الشعرى الفذ.

مثل هذا الناقد يحتاج بالضرورة إلى مراجعة أعمال أدونيس كلها ليرى كيف أن هذا الديوان يشكل غاية الغايات فى مشروع الشاعر الكبير الذى بدأه منذ أكثر من ثلاثة عقود لمواجهة التراث بعناصره ومستوياته كافة، وقد أخذت هذه المواجهة صورًا متباينة، فمن المواجهة الفكرية المنهجية فى (الثابت والمتحول) إلى المواجهة النقدية والأدبية فى الدراسات المختلفة التى أصدرها أدونيس عن التصوف وعن الشعر العربى القديم، فضلا عن مختاراته المهمة فى (ديوان الشعر العربى)، ثم إلى المواجهة الإبداعية التى ظلت شاغل أدونيس فى أعماله الإبداعية منذ (مهيار الدمشقى) إلى أن وصلت إلى الذروة فى هذا العمل الأخير (الكتاب). ويحتاج الناقد فوق ذلك، إلى أن يعايش المتنبى فى سيرته وفى شعره، ويلم بتفاصيل الحياة الإجتماعية والسياسية فى عصره، لأن الديوان يتخذ من صورة المتنبى مرآة ـ وليس قناعًا كما كان

مهيار - ينعكس على صفحتها التاريخ العربي كله:

لن تفهم شيئا من تاريخك.
لن تفهم سر الحاضر
إن لم تفهم هذا الشاعر لعد ٢٩٧)

ويصح أن نفهم من هذه الأبيات أن الشاعر يتحدث عن نفسه من خلال المتنبي، ولكن ذلك الفهم إذا صح هنا، فإنه لن يصح في مواضع أخرى كثيرة من الديوان، وتظل فكرة القناع أضيق من أن تستوعب هذا العمل الرؤيوي الكبير.

وما دمنا لم نقصد إلى تقديم دراسة عن الديوان، فلا أقل من أن نستخلص منه بعض الدروس التي نحتاج إليها من شاعر كبير في مكانة أدونيس ونحن نعالج الفوضى السائدة في واقعنا الثقافي عامة، والشعري والنقدي منه على وجه الخصوص.

ويحق لنا حينئذ أن نتساءل: ألم يجد نقادنا الأفاضل في هذا العمل الجديد الأصيل ما يشغلهم عما يهرولون وراءه في كتاباتهم الباهتة عن أعمال نثرية ركيكة ينشرها أصحابها على أنها شعر، أم أنهم قد استكانوا إلى سوق رائجة وطرق سهلة، ولم يعد في طوقهم أن يواجهوا الأعمال الجادة الأصيلة بأغوارها البعيدة ومستوياتها المركبة؟!

وليس عامة الشعراء بأفضل في موقفهم من خاصة النقاد، لاسيما شعراء الموجة الجديدة من المتعصبين لقصيدة النثر الرافضين للتراث، الثائرين على اللغة، الهازئين بالثقافة!.

ولو أن هؤلاء الشعراء صبروا على قراءة ديوان أدونيس الجديد - ولا إخالهم قادرين - لتعلموا منه كيف يمكن أن يرفضوا التراث إذا شاءوا، ولكن بعد أن يبحروا في لججه ويغوصوا كما فعل أدونيس؛ فإذا عادوا من هذه الرحلة كان لهم الحق في أن يعرضوا علينا ما رأوه، وكان لهم علينا أن نأخذ رؤاهم مأخذ الجد، ونناقشهم فيها كما نناقش الآن أدونيس، أما الرفض المجاني الذي يطالعوننا به في كتاباتهم، فليس إلا تمرد مراهقين يثرثرون وهم جالسون على المقاهي، ثم يصنعون من هذه الثرثرة مادة لأشعارهم.

إن الرحلة التي قطعها أدونيس لكي يكتب هذا العمل الجديد، رحلة شاقة باهظة لايصبر عليها غير أولي العزم، إنها رحلة يطوي فيها مراحل التاريخ الإسلامي ويجوب منعطفاته ويستشف ما وراء حجبه، لكي يحق له بعد ذلك أن يقدم رؤيته التي قد نظلمها إذا لخصناها في أن هذا التاريخ ليس في جوهره إلا مهزلة دموية كبرى، كان قانونها القتل والصلب والسجن، باسم الدين والعرش معًا، فهما وجهان للعملة نفسها:

هو ذا السجنُ والقتلُ والصلبُ

تألون هذا المكان

والزمانَ المسرحَ والمهرجانَ صـ ١٥٧

وكذلك: *ملكة يملكُ حتى*

يقتلَ شعبَهُ

معتمدًا ربَّهُ صـ ٢٩١

درس آخر يقدمه أدونيس لهؤلاء الشعراء، وذلك حين يعود إلى التفعيلة فى الديوان كله تقريبا وعبر صفحاته التى أربت على ثلاثمئة، وهو الذى كان رائدا لقصيدة النثر، وواحدا من أكبر زعمائها حين كانت هذه القصيدة هى سبيل الخروج، فإذا ما تبدل الحال وأصبحت قصيدة النثر هى التى يحاول-شباب الشعراء وبعض النقاد أن يفرضوا سيادتها، انتبه الشاعر الكبير إلى خطر السباحة مع التيار حتى لو كان هو الذى قد شق له المجرى، وأدونيس لا يعود إلى شعر التفعيلة فحسب، وإنما يعود أيضا إلى الشعر التقليدى القديم، وكأنه يريد أن يؤكد اتساع الشعر لكل الأشكال وقدرته على الإفادة منها جميعا، فالأشكال فى تاريخ الفن لاتموت، وإنما قد تعود - ولوجزئيا - لتفرض نفسها من جديد، من خلال المواهب الكبيرة التى تستطيع أن توظفها وتخلق لها السياق المناسب.

أما كيف قدم أدونيس رؤاه فى هذا الديوان وكيف صاغها فنيا، فهذا درس جديد نتعلمه من (الكتاب) ذلك ان التصميم الدلالى والتشكيلى واللغوى والبصرى فى هذا الديوان يبلغ حد الإدهاش ، لا بتنوع المستويات وكثرة الحيل الفنية فحسب، بل بقدرة الشاعر على أن يوفق بين هذه المستويات والحيل لتنتظم فى عمل ضخم مركب كهذا، بحيث يكون كل منها قادرا على أداء وظيفته ، وعلى أن يلفت النظر إليه هو نفسه فى وقت واحد.

إن قارئ الديوان عليه أن يتعامل فى الصفحة الواحدة مع مستويات أربعة، فهناك المستوى الذى يمثله صوت الراوى على الهامش الأيمن للصفحة، ثم هناك الشروح والتعليقات على الهامش الأيسر، وكلا الهامشين يدوران حول وقائع وأحداث منتقاة من التاريخ العربى الذى يظهر لنا من خلالها وكأنه مجرد حروب واغتيالات وخيانات وصراعات دموية على العروش والكراسى، وهى صراعات تختفى وراء قناع الدين لتقمع باسمه الآراء وتصادر الحريات وتنتهك المحارم حتى فى قلب الكعبة ذاتها؛ وفى هذا الصراع الدامى منذ فجر التاريخ الإسلامى حتى اليوم، تكون الشعوب دائما هى الضحية، فيتساقط منها الآلاف بعد الآف وقودا لحروب وفتن لاتنتهى إلا لتبدأ مع كل طاغية أو جاهل يرث العرش؛ ومع ذلك فالشعوب لاتريد أن تنتبه إلى مصيرها التراجيدى الذى تتكرر فصوله مرارا، ولكن الوعى غائب والنفوس مستسلمة، وكأن الطقوس التى اعتادها الحجيج كل عام وهم يرمون بالجمار أو ينحرون الأضحيات؛ هى الوجه الآخر للطقوس التى

يذبحون فيها خصومهم فى ساحة الوغى، تحت راية السلطان!

وإذا كان الهامشان يعملان باعتبارهما إطارا مرجعيا عاما، فإن متن الصفحة ينقسم بدوره إلى مستويين، الأعلى منهما يستلهم روح المتنبى فى شعره وسيرته، والأدنى يجىء تكثيفا للرؤية كلها وتقطيرا، ويكون له فى نفوسنا وقع (الإبيجرام) بتركيزه وشحنته الكامنة.



صفحة من «الكتاب»

وربما كان تصميم (الكتاب) على هيئة مخطوطة للمتنبى يحققها أدونيس هو المسئول عن هذه المستويات المتراكبة فى الديوان، ومع أن هذه الفكرة ليست جديدة تماما فى الشعر المعاصر، إلا أن صنعة أدونيس العالية وطاقته الشعرية الجبارة هى التى جعلتنا نظفر بشعرية جديدة مستقاة من العلاقة بين الهوامش والمتن بقسميه، ومما يزيد فى قيمة هذه الشعرية أنها لاتكشف عن نفسها إلا بعد تأمل وإمعان ودوام مراجعة. وهذه العلاقة هى التى تجعلنا نغفر للشاعر كثيرا من صياغاته الهشة.

قسم أدونيس (الكتاب) إلى سبعة أقسام، يلى كل قسم منها عشرة هوامش مستقلة يدور كل منها حول شاعر مختار منذ الجاهلية حتى نهاية العصر الأموى، والرسالة هنا واضحة، فالتاريخ الإسلامى لايبقى لنا منه فى النهاية إلا هذه الصوى المضيئة لمن أراد أن يهتدى!

قد يكون فى وسعنا اتهام أدونيس بالانتقائية، بالتعميم، لأن الحروب والفتن تشكل لحمة التاريخ وسداه فى العصور الوسطى كلها.. ولكننا لن نستطيع إلا أن نحيى هذا الجهد الجبار وننتظر جزءه الثانى ليكتمل حكمنا عليه. فإذا قال قائل: ما الذى يمكن أن يفعله من ورث تاريخا كهذا؟ لم نجد إجابة خيرا من قول أدونيس على لسان الراوى:

ماذا تفعل يا هذا الشاعر

فى هذا البلد الباهر؟

أشهد فيه

تكوين بلاد أخرى

وإنا لنأمل مع أدونيس أن ينبعث الفينيق من رماده، فبدون هذا الأمل لن تكون هناك مشروعية لأى عمل، وربما لن يكون هناك مبرر للحياة ذاتها!

عاصم الدسوقى

فى التفسير الاقتصادى لظاهرة التطرف - الإرهاب فى مصر المعاصرة

ظاهرة التطرف وعمليات الإرهاب التى تصحبه، والتى اقترنت به بشكل واضح منذ السبعينيات، تعد من قبيل الظواهر الاجتماعية التى تتصف بالتعقيد الشديد. وفى تفسير الظاهرة فى أى مجال من مجالاتها هناك أكثر من نظرية تستند كل منها إلى علة واحدة تفسر بها الظاهرة، وترى فى تحديد العلة بداية الطريق لفهم الظاهرة نفسها، ومن ثم إمكانية التعامل معها، إما بهدف القضاء عليها إذا كانت ضارة بالمجتمع وإما بتوسيع نطاقها إذا كانت مفيدة.

والحاصل أن تعدد نظريات تفسير الظواهر الاجتماعية التى توصل إليها الإنسان فى مسيرته الطويلة يعتبر فى الوقت نفسه انعكاسا للتجارب المختلفة التى مرت به، بحيث أصبحنا فى النهاية أمام مذهبين كبيرين فى التفسير يندرج تحت كل منهما مفاهيم جزئية، وأقدمها التفسير المثالى ثم التفسير المادى. والمثالية فى التفسير تعنى ببساطة ودون تعقيد المصطلحات، إرجاع الظاهرة لأسباب خارجة عن الموضوع نفسه، أى أسباب تتعلق بإرادات أخرى ثابتة. وهذا النوع من التفسير وهو الأقدم، يتفق مع بساطة التفكير البدائى عن ظواهر الوجود المحيطة بالإنسان منذ أخذ يسعى على ظهر الأرض .

وأما التفسير المادى وهو الأحدث (القرنان ١٨ ـ١٩) فهو الذى يرجع الظاهرة إلى الظروف الاقتصادية التى يمر بها الناس والعلاقات التى تنشأ بينهم بفعل هذه الظروف، ومن ثم فإنه يسعى إلى البحث عن السبب المباشر القريب الذى له دور فاعل فى بلورة الظاهرة دون تحليق فى آفاق عليا، ودون دوران فى دائرة واسعة حول الظاهرة بغير اقتراب منها .

وهذان المذهبان الرئيسيان في التفسير (المثالية والمادية) يناقض كل منهما الآخر تناقضا اساسيا. غير انهما لا يزالان رغم البعد الزمني بينهما في النشأة متعاصرين، ولم ينف أحدهما الآخر مثلما يحدث في نظريات العلوم التجريبية حين تنفي النظرية الأحدث النظرية الاقدم، حيث تتراجع الأقدم لتصبح من تاريخ العلم وليس من العلم نفسه .

وعلى هذا نشأ االصراع في تفسير الظواهر، وتمسك كل أصحاب نظرية بتفسيرهم ونفي التفسيرات الأخرى وعمل البعض على الجمع بين التفسيرين في صورة انتقائية حسب الأحوال. وللخروج من هذا المازق فرضت الواحدية نفسها على اذهان المفسرين، واصبح المفسر الواحدى الاتجاه يعتبر نموذجا للاتساق المنشود، سواء أكان مثاليا أو ماديا، وبشرط الا يتردد بين المذهبين المتناقضين بصورة انتقائية حسب الأحوال.

غير أن هذا الاتساق الواحدى أدى إلى استمرار الحرب الفكرية بين اصحاب النظريات دون حسم معقول.

والحقيقة أن الظاهرة الاجتماعية تتصف بالتعقيد الشديد وتشترك فيها مجموعة من العوامل لكل منها دور في بلورة الظاهرة.. ففي ظاهرة الإجرام مثلا هناك عوامل اقتصادية كالفقر، وعوامل تتعلق بالقيم السائدة كالشرف والثأر، وعوامل عضوية وراثية كوجود اختلال معين في الغدد، وعوامل تتعلق بالبيئة والتربية، الأمر الذى لا يفيد معه اللجوء إلى فكرة السببية الواحدة. ولهذا يلجأ الباحث إلى أسلوب الارتباط الإحصائى لتحديد نسبة كل عامل من العوامل في تكوين الظاهرة (راجع هنا د. فؤاد زكريا، التفكير العلمي، الكويت ١٩٨٧، ص ٤٤). وبهذه الوسيلة يمكن التعرف على حقيقة الدور الفاعل لكل عامل استنادا إلى الأرقام وليس استنادا إلى أحاسيس الباحث وقدرته على النفاذ إلى المشاعر.

لكل هذه الإشكالات التى صاحبت التفسير الواحدى للظاهرة الاجتماعية انتهى التطور العلمى في التفكير إلى استخدام كل النظريات في التفسير أو ما يعرف باسم «سلة النظريات» بدلا من الاكتفاء بنظرية واحدة. وهذا التفكير جاء من علم وظائف الاعضاء (البيولوجى)، ويقوم على تأثير كل وظائف أعضاء الجسم البشرى معا في تشخيص مرض من الأمراض.. كل عضو بنسبة معينة.

ومع الاعتراف بأهمية سلة النظريات في تفسير الظاهرة الواحدة إلا أنه تبقى مسألة في غاية الأهمية، الا وهى الاتفاق على أولوية النظرية التى تستخدم، إذ ليس المتصور أن تستخدم مفاهيم التفسير المثالى والمادى في آن واحد لاستكناه الأسباب. وفي هذا الشأن فإننا إذا ما لجأنا إلى التفسير المثالى لظاهرة التطرف - الإرهاب سوف لا نصل إلى شيء ذى بال، لأن أصحاب هذا التفسير يقولون إن ظاهرة الإرهاب دخيلة على المجتمع المصرى وتحركها قوى معادية خارجية، وإن تكفير المجتمع والهجرة منه والاعتداء عليه سببه عدم الفهم الصحيح للدين. والبحث عن أسباب بعيدة للظاهرة على هذا النحو من شأنه أن يوقف البحث ساعة ابتدائه، لأن الأسباب في هذه الحالة تكون قدرية وخارجة عن الإرادة.

وعلى هذا فلابد من البدء بالتفسير الاقتصادى للظاهرة والمضى معه وبه طالما يثبت قدرته على التفسير، ثم التدرج في استخدام النظريات الأخرى من سلة

النظريات والتقلب بينها كلما استغلق الفهم من مرحلة لأخرى وصولا إلى تفسير متكامل للظاهرة.

وفى مجال البحث عن الجوانب الاقتصادية لظاهرة التطرف، لابد من دراسة علاقة تخلف قوى الإنتاج بنشوء الإرهاب. على أن محاولة البحث عن تفسير اقتصادى لظاهرة اجتماعية ما، تبدأ من البحث عن بداية الخلل فى علاقات إنتاج النظام الاقتصادى، ذلك أن الخلل فى العلاقات القائمة، يعنى بداية انهيار النظام القائم والتمهيد لإقامة نظام جديد. وفى هذه المرحلة من التحول تنشأ قوى جديدة مستفيدة من تباشير الوضع الجديد، وتسعى إلى فرضه وفى الوقت نفسه تنهار القوى المستفيدة من النظام القديم وتشعر بالضياع وبفقدان الهوية، وتبدأ فى البحث عن مخرج لها من الأزمة التى وقعت فيها بسبب التحول.

ولقد كانت مصر خلال الخمسينيات والستينيات وفى إطار ثورة يولية ١٩٥٢، قد بدأت سياسة الاعتماد على الذات فى توفير الحاجات الاقتصادية، وصاحب ذلك إقامة الصناعات الثقيلة، وزيادة الإنتاج، وتنمية القوى العاملة وتحديد الاستيراد لحماية الإنتاج المحلى، وتحديد الأسعار لتتمشى مع الأجور غير العالية. كما قررت الدولة من خلال منافذ شركات القطاع العام ومؤسساته، أن تبيع للمواطن كافة احتياجاته من المواد الغذائية وما شابهها من احتياجات وذلك حماية لأبناء الطبقة الوسطى والعمال والفلاحين والأجراء من طغيان آليات السوق الرأسمالية المعروفة.

ولقد أدت هذه السياسة إلى تعاظم دور الطبقة الوسطى والطبقة العاملة.. وكيف لا والثورة قامت أصلا للقضاء على سيطرة رأس المال على الحكم. وهكذا أصبحت الطبقة الوسطى عماد النظام الجديد وأمل الثورة فى تنمية القوة الذاتية وتحقيق مشروعات الوحدة العربية وتطبيق العدالة الاجتماعية وفق التنظيم الاشتراكى للإنتاج. ومن المعروف أن هذه السياسة انتهت إلى استعداء الغرب الأوربى الأمريكى على مصر الثورة بشكل قريب لما حدث مع محمد على باشا للأسباب ذاتها.. وكان ما كان من ترتيب عدوان يونية ١٩٦٧ للإيقاع بالتجربة، وانتهت المرحلة بتجربتها بوفاة عبدالناصر (سبتمبر ١٩٧٠).

وفى مطلع السبعينيات، وفى إطار تسوية الصراع العربى الإسرائيلى، بدأت السياسة المعروفة بالانفتاح الاقتصادى، وبمقتضاه بدأت الدولة تتخلى عن الدور الاقتصادى الذى ظلت تقوم به طوال عقدين من الزمان، مما كان له تأثيره على مسيرة الاقتصاد وعلى علاقات الإنتاج، حيث أن الطبقة الوسطى بكل شرائحها كانت فى مقدمة الذين أضيروا من هذا التحول. والحاصل أن تعبير الانفتاح الاقتصادى كان صياغة جديدة لمصطلح الاقتصاد الحر، ربما تجنبا لإثارة الخواطر فى بداية التحول.

كان من الطبيعى أن تنتهى هذه السياسة الجديدة إلى عدة نتائج كانت وراء تهيئة المناخ للتطرف، واستغلال زعماء التطرف وقياداته لمعاناة الجماهير. وفى مقدمة هذه النتائج التحول من الاعتماد على الذات إلى حد كبير، إلى الاعتماد على الخارج. ولقد فسر «الليبراليون الجدد» المرحلة الجديدة بالاستيراد وليس بالإنتاج من أجل المنافسة، ومن ثم كان ما كان من فتح باب الاستيراد على مصراعيه للسلع الإنتاجية والاستهلاكية الترفيهية دون تمييز.

ومن المعروف أن المذهب الحر فى الاقتصاد يصاحبه دائما تقليل للأيدى العاملة، لأن صاحب العمل يسعى إلى كسب أكبر قدر ممكن من الأرباح مع أقل قدر ممكن من النفقات.. والأجور أحد مجالات الإنفاق المخصومة من حساب الأرباح. ومن ناحية أخرى بدأت الدولة فى التخلى تدريجيا عن سياسة تعيين حملة المؤهلات العليا والمتوسطة في المصالح الحكومية وشركات القطاع العام، وهى السياسة التى كانت قد بدأتها فى مطلع ١٩٦٢ فى أعقاب إنشاء القطاع العام. وعلى هذا بدأت نسبة البطالة بين الشباب فى الارتفاع، وبدا جيل يولد بلا أحلام فى الاستقرار.. جيل الأحلام المرجأة لأجل غير مسمى.. وبدأت الفوارق الاجتماعية الحادة تتضح بعد أن كانت قد بدأت فى الذوبان بفعل سياسة التقريب بين الطبقات، حيث ينتج عن الاقتصاد الحر سلبيات حتمية منها ارتفاع الأسعار باستمرار نتيجة حرية العلاقات، بحيث يصبح الدخل مهما زاد غير كاف للاحتياجات.

ومما أدى إلى بروز ظاهرة البطالة بشكل خطير، وللأسباب التى سبقت الإشارة إليها، تأثير الكثافة السكانية على الظاهرة سلبيا.. فمن الملاحظ أن ٩٩٪ من سكان مصر يقيمون على ٦٠٪ من المساحة، وأن عدد السكان يزيد بنسبة ٣٠٠٪ سنويا على حين أن الأرض لا تزيد إلا بنسبة ١٦٪.

وإذا وضعنا فى الاعتبار ضيق فرص العمل فى الريف مع زيادة السكان، أدركنا سبب تيار الهجرة المتدفق من القرية إلى المدينة. ولما كانت المدينة تضيق بسكانها هى الأخرى، فلم يكن أمام المهاجرين إلا الإقامة على هامش المدن، ومن ثم نشأت العشوائيات المعروفة والتى احتضنت الباحثين عن العمل والمحبطين اجتماعيا.

ولم يكن أمام البشر فى هذه العشوائيات إلا العمل فى مجال الخدمات بمختلف أنواعها ودرجاتها، وليس فى مجال الإنتاج، مما زاد من مأزق التنمية اقتصاديا.

والحال كذلك.. فإن العلاقة بين زيادة السكان والبطالة علاقة وثيقة.. فالسكان يزدادون بمقدار مليون نسمة كل عام، والذين يحتاجون للعمل سنويا نصف مليون ممن هم فى سن العمل. وهذه الفرص الكثيرة من الصعب توفيرها فى إطار أسلوب خصخصة المشروعات وتخلى الدولة عن دورها الاجتماعى السابق، وعلى هذا فإن هناك نصف مليون صوت مؤهل للاحتجاج سنويا وقابل للاستقطاب خارج النظام القائم وهذا العدد يتضاعف عاما بعد عام.

والحقيقة أن هذ الصورة لم تكن مقلقة أو مزعجة فى مطلع السبعينيات حين بدأت سياسة الانفتاح حيث تصادف أن فرص العمل كانت تزداد هى الأخرى فى دول الخليج والجزيرة العربية بسبب زيادة أسعار النفط فى أعقاب حرب أكتوبر ١٩٧٣ وسعى دول النفط الجديدة إلى التنمية الشاملة باستخدام القوى العاملة الأجنبية، وفى مقدمتها العمالة المصرية. غير أن هذه الفرص بدأت فى التضاؤل والانحسار بعد حرب الخليج الثانية فى أغسطس ١٩٩٠.

ولقد كان هذا هو المناخ الملائم لاستقطاب قوى العمل العاطلة لصالح تيار التطرف ومن ثم عمليات الإرهاب.

وفى الوقت الذى كانت فيه فرص العمل تضيق أمام الشباب من حملة المؤهلات العليا والوسطى وما دونهم بسبب التحولات الاقتصادية الجديدة، وبسبب مأزق الكثافة السكانية، كانت فاترينات المحلات التجارية

الجديدة تزخر بأنواع من السلع الكمالية والترفيهية الواردة من الخارج والتى أخذت تشد أعين فقراء الطبقة الوسطى دون أن يكون فى إمكانهم الاستمتاع بأى منها. كما أخذت شاشات التليفزيون تعرض صنوفا من ألوان الإعلام السلعى ولا يملك المشاهد البسيط أمامها سوى زفرات الحسرة وآهات الألم.

ومع التحول من التخطيط المركزى إلى العلاقات الاقتصادية الحرة، عادت الفلسفات الاقتصادية التى كانت سائدة فى مصر بعد انهيار دولة محمد على، وحتى مطلع الخمسينيات من القرن العشرين؛ تعلن عن نفسها مرة أخرى بشكل أو بآخر، فيما خلاصته أن الاستيراد أرخص تكلفة من الإنتاج، فانتشر الوكلاء التجاريون حتى فى صناعة الدواء والعقاقير الطبية. وبدأ المجتمع يتحول من مجتمع منتجين إلى مجتمع بائعين ووسطاء للمنتج الأجنبى. ورغم ما قيل من أن هدف الانفتاح الاقتصادى هو إتاحة الفرصة لتحسين الإنتاج المحلى فى إطار المنافسة على السوق، إلا أن الذى حدث ويحدث هو استسهال دور الوسيط وليس دور المنتج، لأن المنتج المحلى يدرك بطبيعة الحال عدم قدرته على منافسة المنتج الأجنبى الوارد وأن خسارته أمر لا مناص منه. وعلة هذا أن جزءاً لا يستهان به من مستلزمات الإنتاج المحلى يتم استيراده من الخارج، مما يرفع تكلفة الإنتاج وبالتالى يصبح السعر غير تنافسى فى النهاية، ومن ثم تفضيل المنتج المصرى دور الوسيط فى النهاية. وهكذا أدى الانفتاح إلى تبعية اقتصادية بدلا من أن يقود حركة التنمية الذاتية كما كان يتوقع الذين شرعوا له.

فى هذا المناخ الجديد من الانفتاح الاستهلاكى والتوكيلات التجارية، لم يعد العمل الإنتاجى قيمة عليا يسعى لها الإنسان الشريف، ومعيارا للدخل، كما لم يعد التعليم وسيلة الحراك الاجتماعى لأبناء الطبقة الوسطى، إذْ أصبح الثراء يتم من غير هذين الطريقين وشاع مصطلح «الثروة الطفيلية» لتوصيف المرحلة.

ومما زاد الموقف سوءا أن فرص العمل الجديدة التى جاءت مع العلاقات الاقتصادية الحرة كانت تتطلب مهارات معينة وخبرات محددة لم يكن التعليم الجامعى أو قبل الجامعى يوفرها.. فآلت هذه الفرص إلى أبناء القادرين الذين تعلموا فى المدارس الأجنبية، ولم ينعم بها أبناء الطبقة الوسطى الذين أخذوا فى الهبوط إلى درجات دنيا فى السلم الاجتماعى، وشاع القول بأن هناك تعليما ولكن ليس هناك تعلما لشئ مفيد. وبدلا أن تتم الدعوة إلى تغيير مناهج التعليم وليس تطوير القائم فى كافة المراحل لاستيعاب متطلبات سوق العمل الجديدة، ظهرت الدعوة إلى تقليل القبول فى الجامعات وإلغاء المجانية، مع أن نسبة المتعلمين جامعيا فى مصر من إجمالى المؤهلين للتعليم الجامعى لا تتجاوز ١٩٪، وهى نسبة ضئيلة بالقياس إلى دول مجاورة كنا وما زلنا نطلق عليها دولا متخلفة.

ما هو المأزق؟!

إن التحول الكيفى إلى الاقتصاد الحر دون حدوث التراكمات الشرطية، أدى إلى خلخلة فجائية فى التوازن الاقتصادى الاجتماعى بين الصالح العام والصالح الخاص. ومع أن هذا الخلل حدث فى أوربا مع نضج الرأسمالية وكان يهدد بالثورة والاضطراب، إلا أن فلاسفة الرأسمالية عالجته بإعمال القانون باعتباره ضابطا اجتماعيا بين طرفى الإنتاج للحفاظ على الحقوق

والالتزام بالواجب.. ولو أن جانبا من ضبط التوازن فى الغرب الأوربى نتج عن وجود السوق الخارجية، سواء فى مرحلة المستعمرات أو فى مرحلة التنافس اللامتكافئ. وقد أدى هذا الضابط القانونى إلى ضمان الحد الأدنى من الحقوق للعمال فى المسكن والمأكل والمشرب، وهى حقوق نصت عليها الأمم المتحدة كحق من حقوق الإنسان، وعندما وقعت الرأسمالية فى العالم فى أزمة الكساد المشهورة فى ١٩٢٩ ـ ١٩٣٠ نتيجة الحرية المطلقة لرأس المال، ظهر كينز بنظرية إعادة الدور الاقتصادى للدولة. وهكذا تعيد الرأسمالية تجديد نفسها لتضمن سلاما اجتماعيا فى مجتمع التناقض الطبقى.

غير أن شيئا من هذا لا يحدث فى مصر.. فلا القانون يضبط التوازن الاجتماعى، ولا العصر مناسب لإيجاد مجال لتوزيع فائض الإنتاج فى ظل التنافس اللامتكافئ. وهكذا تم ضرب الحاجات الأساسية فى ظل الانتقال من مجتمع مركزى التخطيط إلى مجتمع يقوم على تحرير قوى الإنتاج وعلاقاته وفى ظل تخلى الدولة عن التزامات اجتماعية كانت تقوم بها.. والنتيجة لكل هذا.. تأخر سن العمل لمن لديهم القدرة عليه ومن ثم تأخر الزواج إن لم يكن استحالته، فى الوقت الذى توجد فيه كل المغريات والتنويعات الاستهلاكية وتحول هؤلاء من قوى لها مغزى فى قضية الإنتاج والتحدى التى كانت شعار الستينيات، إلى عناصر هامشية لا مغزى لها.

وكان هذا المأزق الاقتصادى الاجتماعى هو وسيلة مؤسسة التطرف للنفاذ إلى صفوف هؤلاء العاطلين والمهمشين والباحثين عن الأمل. وبمعنى آخر كانت فرصتها للحلول محل الدولة فى ضوء فقه الاستحلال، حيث أصبحت تقدم فرصة الأجر فى مواجهة البطالة، والزواج فى مقابل استحالته، وذلك تحت راية الدين وتكفير المؤسسة الشرعية الحاكمة. فإذا أضفنا إلى هذا أن مناخ الانفتاح جلب مع الاستيراد قيم مجتمعات إنتاج هذه السلع، إذ لا يمكن الفصل بين الإنتاج ومنظومة القيم والأفكار، أدركنا كيف أن رفض القيم الجديدة اختلط بالأوضاع الاقتصادية، وأعلن المتطرفون سقوط المواءمة بين الأصالة والمعاصرة، ولا سبيل إلا الاختيار بين أى منهما. وكان من الطبيعى أن تدعو مؤسسة التطرف إلى اختيار الأصالة وهى فى هذه الحالة مشروع الدولة الإسلامية الأولى.

الحاصل أن مؤسسة التطرف بعد أن تضمن المال والزواج للمحبطين، تدفع بهم إلى الشارع السياسى لممارسة الاعتداء على المجتمع بدعوى تحقيق الدولة الإسلامية. وأصبح هؤلاء المهمشون سلفا يمثلون وقود الحركة السياسية لقيادات التطرف الدينى، إذ تدفع بهم إلى الشارع بالريموت كنترول من جهات بعيدة عن الوطن وهى آمنة مطمئنة. ولو كان هذا الوقود غير موجود وجاهز للاشتعال، لما تجرأت أية قيادة على النزول للشارع لممارسة الإرهاب بنفسها. وهذه الزاوية من التحليل ترد على الذين يستبعدون الجانب الاقتصادى من ظاهرة الإرهاب بدعوى أن هناك من أصحاب الوظائف والثروات من هم عناصر فى حركة التطرف.. أى أن وجودهم فى الحركة ليس بدافع الحاجة.. والحق أن هذه العناصر القيادية لها مشروع سياسى فى الحكم ولكنها لا تقدر على النزول إلى الشارع بنفسها لتنفيذه، ومن هنا فإنها تكتفى بالتحريك، من بعد واستخدام الكلمة المباشرة وغير المباشرة. ومن المعروف أن هذه هى

آليات الحركات المعادية للسلطة دائما وأبدا، إذ تعتمد قيادات الحركة السياسية على العناصر المهمشة أو التى ليس لها مصالح تخشى عليها. ففى انتفاضات ١٩٣٥، و ١٩٤٦، ١٩٥٤، ١٩٦٨، ١٩٨٦ كـــان الســـائرون فى المظاهرات واجهة لقوى سياسية لها مشروع فى الحكم.

على أن هناك من لا يرى فى العامل الاقتصادى سببا للتطرف والإرهاب أو لا يمثل وزنا كبيرا، ويفضلون عليه أسبابا أخرى مثل القول بوجود قوى خارجية معادية لمصر لا تريد لها النهوض، أو القول بأن عدم وجود الديمقراطية يولد الإرهاب، أو أن أسلوب التربية فى الأسرة ،وأسلوب التعليم فى المدرسة أو الجامعة يقوم على القهر والتسلط فيندفع الإنسان إلى رد الفعل المضاد، أو أن هؤلاء المتطرفين لا يفهمون صحيح الدين ويتلاعبون بالآيات القرآنية الكريمة..

وهذه الأسباب فى تقديرى لا تمثل ثقلا ملحوظا، بل إن التعلل بها يعتبر مجرد هروب من السبب الحقيقى أو عدم الرغبة فى الاعتراف به، ألا وهو المأزق الاقتصادى، لأن الاعتـــراف به من شـــأنه أن يقـــود إلى النيل من التوجهات الاقتصادية الجديدة.

فما هو وجه الحقيقة فى هذه الأسباب الأخرى للظاهرة؟!

بالنسبة لأعداء مصر، فهو أمر غير جديد، لأن أعداء مصر فى الستينيات بسبب سياسات عبدالناصر لم يكونوا أقل من أعداء مصر السبعينيات وما بعدها، إن لم يكونوا أكثر. والاختلاف الوحيد بين الفترتين أن أعداء مصر فى الستينيات لم يجدوا التربة المناسبة لاستقطاب عناصر لحركة معادية من العاطلين المحبطين بسبب دور الدولة الاقتصادى.

وأما بالنسبة للقول بأن عدم وجود ديموقراطية هو السبب الكامن وراء التطرف، فإنه أمر غير واقعى وغير تاريخى، لأن السلطة فى مصر عبر التاريخ سلطة مركزية حتى فى المرحلة المعروفة خطأ بالمرحلة الليبرالية (١٩٢٢ - ١٩٥٢).

وأما إرجاع التطرف إلى أسلوب التربية فى الأسرة وإلى أسلوب التعليم الذى لا يشجع على حرية الرأى، ومن ثم على اللجوء إلى المعارضة السرية.. فأمر مردود عليه لأن التعليم فى مصر منذ كان يقوم على الضرب بالفلقة، والتربية فى الأسرة تقوم على الطاعة العمياء.. ولو كان ذلك صحيحا لأصبح كل المصريين متطرفين.

وأما القول بأن التطرف ومن ثم الإرهاب يعود إلى عدم فهم صحيح الدين، وأن الشيطان لعب بعقول الشباب وأن علاج هذا يكون بقوافل التوعية الدينية الصحيحة وزيادة المساحة الدينية فى وسائل الإعلام.. فإنه أمر غير مجد وغير سليم القصد.. لأن فهم صحيح الدين ليس حكرا على أحد، وإن أمور التفسير تحتمل وجهات نظر متعددة وإنه لا أحد يستطيع أن يفرض على أحد ما يتعلق بالإيمان والعاطفة.

والحقيقة أن الخروج من المأزق الاقتصادى، وإحداث التوازن بين الصالح العام والصالح الخاص فى إطار نظام رأسمالى حقيقى، وليس فى إطار حكم مجموعة أصحاب أموال ووكلاء تجاريين، من شأنه إعادة استقطاب عناصر التطرف لصالح المؤسسة الشرعية الحاكمة. وفى هذه الحالة سوف لا يكون للعوامل الأخرى قيمة، لأنها عوامل ثانوية وليست أساسية.. وعند ذاك سوف لا يقدر حملة الريموت كنترول على استخدامه.

زبيدة محمد عطا

الإرهاب الفكرى بين تنظيمات الباطنية وتنظيمات الأصولية الحديثة

نتناول هنا الإرهاب الفكرى كما عرفته الباطنية والتنظيمات الأصولية الحديثة فى مصر. وسبب اختيار الباطنية أو «النزارية» هو أنها كانت أكثر فرق الشيعة غلوا ولجوءا للعنف المنظم المستمر. وكانت دعوتهم قد انتشرت فى فارس فى المدة من ٤٨٣ ـ ٦٥٥هـ فى رقعة أرض تقع جنوبى بحر قزوين، وتمتد فتشمل الطلقان فى الجنوب الشرقى حتى قزوين جنوبا ثم تمتد غربا بهرام آباد وروزبار على الحدود المتاخمة لشرقى أذربيجان، وفى الشام انتشرت إلى عهد **الظاهر بيبرس** فى قلاع الكهف والقدموس ومصياف وقلعة الخوابى والرمانة.

وأما المقصود بالتنظيمات الأصولية الحديثة، فهو جماعات الإرهاب السياسية فى السبعينيات وتشمل أربعة تنظيمات هى جماعة شباب محمد المعروفة بجامعة الفنية العسكرية عام ١٩٧٤ والجماعة الإسلامية المعروفة باسم التكفير والهجرة عام ١٩٧٥، ثم تنظيم الجهاد عام ١٩٧٩ ثم الجماعة الإسلامية التى راسها **عمر عبدالرحمن** وكانت تضم المفرج عنهم فى قضية الجهاد.

ويتلخص موضوعنا فى السؤال الذى طرحه **أبو العباس الأرجانى** مبعوث السلطان محمد بن ملكشاه السلجوقى وهو يناظر الباطنية فى أحد القلاع: «فى الأرض إسماعيليون كثيرون ولا يقتلون المسلمين وفى مذهبكم جموعا لا تقتل كالذى تفعلون فما السر ولماذا العنف؟».

السؤال لماذا العنف ؟

ونحاول هنا أن نجيب على السؤال الذى مازال مطروحا، وما زال العنف المنظم مستمرا، وما زالت محاولات الإجابة قائمة.

والإرهاب ظاهرة قديمة وحديثة، وسوف نرى أنه أشبه بالميكروب الذى يكمن منتهزا فرصة ضعف فى الجسد ليهاجمه. والإرهاب ينتهز فرصة خلل سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى ليعاود الظهور من مكمنه. وهو يتخذ من الدين ساترا فى العالم الإسلامى والعربى لأن العقيدة الدينية أساس فى تكوين شخصية الفرد فى هذا العالم.

والذى يقرأ ما كتبه المؤرخان اللذان كتبا تاريخ النزارية فى القرن السابع الهجرى، وهما **رشيد الدين الهمذانى** فى كتابه (جامع التواريخ) **وعطا ملك جوينى** فى كتابه (جهان كشاى) حول تنظيمات النزارية وأهدافهم وأيدلوجيتهم، لن يجد فيما يقرأه اختلافا كبيرا عما ورد فى تقرير مجلس الشورى الصادر عام ١٩٩٣ بعنوان «مواجهة الإرهاب» حول: جماعات الإرهاب السياسى.

أولاً ـ تعريف الإرهاب :

لا يوجد تعريف محدد متفق عليه أو يجمع عليه الباحثون، ويقول **أندرو بيير** Andrew Pierre فى مقال «سياسات الإرهاب الدولى (Orbisa 19 Winter 1976) أن مصطلح الإرهاب ظهر فى العصر الحديث مع عصر الإرهاب فى الثورة الفرنسية. وأنه يعنى بصفة عامة التهديد بالعنف واستغلال عامل الخوف لجذب انتباه الرأى العام أوكسبه أو تحريضه أو الضغط عليه، وذكر د/ **جلال عزالدين** فى كتابه «الإرهاب والعنف السياسى» أنه لا يوجد تحديد واضح لمعنى الإرهاب، بينما اعتبره البعض بديلا عن الحروب التقليدية. وقد عرف المشرع المصرى الإرهاب فى قانون ٥٨ لسنة ١٩٣٧ الذى عدل فى قانون رقم ٩٧ لسنة ٩٢ بأنه كل استخدام للعنف أو التهديد سواء كان موجها لفرد أو جماعة بهدف الإخلال بالنظام وتهديد سلامة المجتمع، وقد استعملت فى هذا البحث التعريف الذى وضعه د/ **جلال عزالدين** بعد دراسته لتشريعات الإرهاب فى الدول المختلفة وهو «أن الإرهاب استيراتيجية عنف منظم ومتصل بهدف تحقيق أهداف سياسية».

ثانيا الدعوة وتنظيماتها :

لكل دعوة فكر تقدمه ونظرية يتولى صياغتها داعية له قدرة على توصيل أفكاره الى مستجيبين، لذلك كان العنصر الأول هو الداعية، وبدونه لا يوجد فكر ولا استجابة للدعوة.

وبالنسبة للنزارية كان **الحسن بن الصباح** هو الداعية وهو الذى وضع أساس نظرية النزارية فى كتابة «سرد كشت سيدنا» وبهذا الكتاب قامت الدعوة لمحاربة التنظيمات الإسماعيلية التى خالفته.

وفى المقابل نجد أن **سيد قطب** فى كتابه «معالم على الطريق» يضع النظرية التى على أساسها تقوم التنظيمات التى تستخدم العنف. وهناك ملامح عامة مشتركة بين الدعاة من واضعى النظرية قديما وحديثاً، ومن هذه الملامح : ـ

أ ـ أغلبهم على قدر كبير من الثقافة والعلم بالأمور الدينية. وفى ذلك يقول **ابن الأثير** وهو سنى معاد للباطنية، إن **الحسن الصباح** كان عالما. والأمر نفسه كرره المؤرخ الفارسى البناكيتى فقد درس **الحسن الصباح** فقه الإسماعيليه وانتقل لمصر ثم أعلن مذهبه

بإمامة نزار. وكذلك كان **سيد قطب** على قدر كبير من العلم، فقد درس فى دار العلوم واشتغل بالتعليم وكانت له العديد من الدراسات الأدبية والمؤلفات الدينية.

وصالح سرية مؤسس تنظيم الفنية العسكرية حاصل على دكتوراه فى التربية، وكان عضواً فى الحزب الإسلامى الذى أسسه **النبهانى**. **وشكرى مصطفى** مؤسس جماعة التكفير والهجرة أقلهم حظا فى الناحية الفكرية، فهو حاصل على بكالوريوس زراعة ودخل فى تنظيمات الإخوان، **وعبدالسلام فرج** فى تنظيم الجهاد حاصل على بكالوريوس هندسة والشيخ **عمر عبدالرحمن** مفتى الجهاد ثم منظم الجماعة الإسلامية أستاذ جامعى بكلية أصول الدين.

ب ـ كل داعية وضع كتابا شرح فيه فكره ونظريته، **فالحسن بن الصباح**، كان كتابه (سرد كشت سيدنا) هو الدستور الذى سار عليه النزارية وأوضح نظريتهم فى الإمامة، **وسيد قطب** وضع كتابه (معالم فى الطريق) وهو الكتاب الذى نادى بالحاكمية والتكفير وأخذ أفكاره من تلوه، **فصالح سرية** تأثر به فى كتابه (رسالة الإيمان) ونجد أن تصورات **سيد قطب** تبدو أشمل وأعم من تصورات **صالح سرية**، لأنها تتجه إلى الأسس العامة وتشمل رؤيا متكاملة فى الثقافه والقانون والتقاليد والأعراف، ويميل **صالح سرية**، إلى التفصيلات اليومية ويكتفى بمظاهر الأخلاق.

أما **شكرى مصطفى** فوضع كتاباً اسمه (الخليفة) ورغم تأثره **بسيد قطب** فهو يختلف فى موقفه تجاه المجتمع، **وعبدالسلام فرج** وضع كتابه (الفريضة الغائبة) اعتمادا على بعض فتاوى **ابن تيمية**. **وعمر عبدالرحمن** وضع كتابه «الدعوة الحق» تشترك هذه المؤلفات جميعا فى انها تعطى تأويلات وتفسيرات لآيات القرآن الكريم وفقا لمنظور الشخص الفكرى والدينى.

ج ـ نجد أغلبهم من طبقات وسطى أو أعلى قليلا.

د ـ نجد أنهم فى البداية كانوا فى تنظيمات دينية، ثم انتقلوا عنها وكونوا تنظيما خاصا بهم يقترب أحيانا ويختلف أحيانا أخرى، **فالحسن بن الصباح** كان شيعيا اثنا عشريا ثم أصبح إسماعيليا ثم وضع نظريته الخاصة بأحقية نزار. **وسيد قطب** كان منضما إلى تنظيم الإخوان المسلمين ثم وضع كتابه (معالم فى الطريق) وقد هاجمه مرشد الإخوان **حسن الهضيبى** فى كتابه «دعاة لا قضاة..» وعن فكر **سيد قطب** استمد تنظيم (شباب محمد) أفكاره وكذلك بعض أعضاء التكفير والهجرة كانوا أساسا فى تنظيم **صالح سرية** وهكذا.

هـ ـ قدرة الداعية على التأثير على اتباعه، فمن الواضح ان شخصية الداعية وتأثيره المباشر عامل هام على اتباعه وعلى المستجيبين له، بحيث تصبح طاعة عمياء، فكان شيخ الجبل يصدر أوامره لأتباعه بالموت فينفذونها كما ذكر ذلك الرحالة الإيطالى **ماركو بولو**، ولقد ورد فى محاضر التحقيقات الخاصة **بشكرى مصطفى** وعلى لسان أتباعه أنهم اعتنقوا فكره نتيجة لتأثرهم بشخصيته ومظهره، ونجد الأمر نفسه بالنسبة **لصالح سرية** الذى اقنع عدداً كبيراً من الطلاب بالانضمام، إليه أما الشيخ **عمر عبدالرحمن** فقد كان لخطبه تأثير مباشر على الذين انضموا لدعوته.

وقد ذكر مؤرخو تلك الفترة أن أغلب المستجيبين لطائفة الإسماعيلية من الحرفيين وصغار التجار وسكان

المناطق الريفية المجاورة لقلاعهم، وذكر **ماركو بولو** أن أعمارهم تتراوح بين الثانية عشرة إلى الخامسة والعشرين ووصفهم **ابن الأثير** بأنهم أحداث حلب.

ولو نظرنا الى الإحصائيات والتقارير الحديثة التى قام بها الدكتور/ **سعد الدين إبراهيم** وما أورده **جيلز كيبل** فى كتابه (الفرعون والنبى) إلى تقرير مجلس الشورى، نجد أن أغلب من انخرط فى سلك التنظيمات تراوحت أعمارهم بين عشرين وخمسة وعشرين عاما. فنسبة ٦٠٪ منهم فى الصعيد طلبة و ٨١٫٥٪ من تنظيم الفنية العسكرية طلبة، وبالنسبة لتنظيم الجهاد ٤٣٪ من أعضائه فى القاهرة طلبة و ٤٠٫٨٧٪ حرفيين وتجار من ساكنى المناطق العشوائية. ولقد قسم النزارية الفئة المستجيبه إلى ثلاثة أنواع :

١ ـ اللاصقون : وهم الذين يأخذون العهد على الناس دون أن يكون لهم الحق فى نشر الدعوة.

٢ ـ المستجيبون : وهم المبتدئون ولا يعرفون كثيرا عن المذهب.

٣ ـ الفداوية : وهم أخطر هذه الفئات.

ويعود خطر الفداوية إلى أنهم هم الذى يُستخدمون فى قتل الأعداء غدرًا ويضحون بأنفسهم فداء لرئيسهم، وكان يُشترط فى الفداوية شروط معينة، ويتم اختيارهم على أسس معينة منها : ـ

الجراة والشجاعة ـ الطاعة العمياء ـ التفنن فى أساليب التنكر والتخفى ـ إجادة اللغات ـ تدريبهم عسكريا، وذلك لكى يحققوا المهام الموكولة لهم فى القتل بالخناجر المسمومة، ولقد حققوا ما كلفوا به، فمثلا تخفوا فى زى الصوفيه وقتلوا الوزير **نظام الملك** وابنه **فخر الملك** وارتدوا مسوح الرهبان وقتلوا **كونراد** ملك بيت المقدس، وتخفوا فى زى الجنود وقتلوا عددًا من أمراء **بركياروق**، وكانوا يدرسون أحوال وميول الضحية إلى أن تحين الفرصة فى سرية وكتمان، فمثلا قتلوا الأمير **بلكا بك** فى دار السلطان **محمد** فى أصفهان سنة ٤٥٣ هـ / ١١٠٠م وذلك حين غفل عن لبس الدرع يوما واحدا.

وبالنسبة للتنظيمات الإرهابية الحديثة نجدها تكاد تتطابق مع تنظيم النزارية السابق، وهو ما ورد فى تقرير مجلس الشورى المشار إليه سابقا، فجميع التنظيمات بدءا من **صالح سرية** إلى الجماعة الإسلامية تتطلب الطاعة العمياء، وتقوم بتدريب أعضائها تدريبا عسكريا، فالجهاد كان يدرب أعضاءه فى منطقة طرة والمعصره.. وعند القبض عليهم وجد لديهم دليل الجندى الصادر عن وزارة الحربية وغير المصرح بتداوله، كذلك فإنهم يتعمدون التخفى والكتمان والسرية للظفر بضحيتهم، فالذين قاموا باختطاف الشيخ **الذهبى** كانوا يرتدون ملابس الشرطة.

العناصر المستهدفة :

تنقسم أعمال العنف الموجه الى قسمين : ـ عنف ضد أفراد وشخصيات محددة، وعنف ضد المجتمع.

أولاً : لو نظرنا الى التصنيفات التى أوردها **الجوينى ورشيد الدين** عن الشخصيات المستهدفة بالعنف من قبل تنظيم النزارية، نجد أنهم يقسمونها إلى اربعة أقسام وهى الأقسام نفسها التى وردت فى تقرير مجلس الشورى، وهذه التصنيفات هى:

١ ـ الحكام والأمراء والقادة العسكريون الذين كانوا أشهى صيد للنزارية، فقتلوا ثلاثة خلفاء: (الآمر الفاطمى والمسترشد والراشد العباسيين) وحاولوا اغتيال السلطان **بركياروق** والسلطان الناصر صلاح الدين.

٢ ـ الوزراء، فقد اعتبروهم مسئولين عن تحريض الحكام ضدهم وتمويل حربهم، فقتلوا الوزير **نظام الملك** وابنه **فخر الملك** وحاولوا اغتيال ابنه الأخير **أحمد** واغتالوا الوزير **الأعز الداهستانى** وزير **بركياروق** الذى أراد محاربتهم.

٣ ـ القضاة والفقهاء والوعاظ ممن كان فى إمكانهم أن يوجهوا مشاعر الجماهير ضدهم بخطبهم ومناظراتهم، ويمثلهم الآن رجال الإعلام.

٤ ـ المرتدون : الذين اعتنقوا الدعوة ثم ارتدوا عنها، كمؤذن مدينة «ساوة» الذى بدأوا به حوادث الاغتيال وهى نفس التقسيمات الحديثة، فقد قاموا باغتيال **السادات** عام ١٩٨١ واغتيال **رفعت المحجوب** عام ١٩٩١م، أما الوزراء فقد حاولوا اغتيال **حسن أبوباشا والنبوى إسماعيل وحسن الألفى وصفوت الشريف**. وكذلك بالنسبة للشخصيات الدينية كاغتيال **الشيخ الذهبى** وزير الأوقاف الأسبق والكاتب **فرج فوده** ومحاولة اغتيال **نجيب محفوظ** أما الفئة الرابعة فتتمثل فى اغتيالات **شكرى مصطفى للهلاوى وأبى دلال** الذين انشقا عنه.

والعنف الموجه ضد المجتمع لا يكون الفرد فيه هدفا فى حد ذاته، وإنما يكون الهدف خلق جو من الذعر لإخراج النظام الحاكم ولنشر الدعوة بين أكبر عدد من الناس. فقد قام النزارية بمهاجمة الأهالى والقوافل التجارية وأجبروهم على دفع الإتاوات مما أدى إلى اضطراب الحياة الاقتصادية وخاصة فى مدن الشام كحلب ودمشق. والأمر نفسه نراه فى العصر الحديث متمثلا فى الاتجاه الذى بدأ فى عام ١٩٩٢ فى ضرب السياحة، كذلك محاولة فرض سلوكيات اجتماعية فى بعض المناطق التى خضعت لهم فى إمبابه وعين شمس.

وسائل التجنيد :

كان للإسماعيلية طريقهم فى تجنيد الأفراد وضمهم إلى معتقداتهم وهى كالتالى : ـ

أ ـ **التفرس** : ويقصد به إدراك نفسية الشخص ومدى استعداده للاستجابة.

ب ـ **التأنيس** : وهو زرع الطمأنينة فى نفوس المستجيبين.

ج ـ **التشكيك** : فى عقائد المستجيب مما يزعزع الأحداث التى آمن بها وهذه أخطر المراحل.

د ـ **التعليق** : وهو ترك المستجيب بعد تأثره متأرجحا بين عقيدته والمذهب.

و ـ **التدليس** : هو ألا يلجأ الداعى إلى إعطاء الأسرار دفعة واحدة، ثم التلبيس وأخيرا الخلع والسلخ.

هـ ـ **الربط** : وهو أن يربط لسانه بعهود مؤكدة بالايبوح بما يذكر له.

وغالبا ما كانت تتم الدعوة فى المساجد عن طريق تكوين جماعات صغيرة تعتمد على مقدرة الداعى الخطابية وبتأثير شخصية الداعى وتظاهره بالزهد كما فعل **الحسن بن الصباح** حيث أقنع أهل قلعة الموت

فانضموا إليه واستولى عليها. وإذا نظرنا إلى التنظيمات الحديثة وأخذنا مثال تنظيم الفنية العسكرية، نجد أن **صالح سرية** كان يرسل دعاته ليتعرفوا على الطلبة فى مساجد محطة الرمل. ثم بعد ذلك يعرضون عليهم أفكار **صالح سرية** ويدعونهم لإقامة مجتمع إسلامى سليم، ثم يرسلونهم إليه فيقسمون على المبايعة والإخلاص والطاعة العمياء. وكانوا ينقسمون الى مجموعات برأس كل منها أمير، ونجد الأمر نفسه يتكرر فى تنظيمات **شكرى مصطفى**.

بالنسبة للأيدلوجية التى اتبعتها النزارية وجماعات الإرهاب الحديثة نجد أنها تتمثل فى : -

أولاً: أنها تعتبر عقيدة سياسية ذات جوهر دينى - أنها تعبر عن مفهوم خاطئ فى ممارسة السلطة - إنها دعوة حركية تسعى إلى تحقيق أهداف معينة أعلنت عنها محورًا لنشاط منبعث عن المذهب.

ثانياً: أنها دعوة تشهيرية وتحريضية ضد النظام القائم - أنها دعوة جماهيرية لأنها تخاطب المجتمع والجماهير وتسعى إلى تحقيق أهدافها عن طريق الوحدة والحركة.

فإذا نظرنا الى العنصر الأول فإن النزارية اعتبروا أنفسهم أمة مميزة ترى نفسها على حق وتعتبر نفسها صاحبة رسالة، كما تعتبر العالم من حولها دار حرب وكفر يجب قتال أهله إلى أن يقبلوا هذه الرسالة والدعوة. وهم يسعون لإقامة مجتمعات نزارية منفصلة، ولقد أقام **الحسن بن الصباح** دارين، دار إقامة ودار هجرة فاعتبرت بعض القلاع دار إقامة واعتبرت قلاع أخرى دار هجرة فى حالة مهاجمة الأولى على يد السلاجقة.

ورغم تكفير **الحسن بن الصباح** وخلفائه للمجتمع فقد اختلف موقفه تجاه أتباعه، **فالحسن الصباح** يؤمن بالمجتمع غير النزارى إيمان العدو بعدوه القدير، ويحسب لخططه وتدابيره ويشن عليه حربًا شعواء بغية قهره والظفر به والإطاحة بنظمه ومؤسساته لإقامة البرنامج الإسماعيلى الكامل، أما **الحسن الثانى** فنراه يخالف هذا ويسحب اعترافه بهذا المجتمع، فإذا انتقلنا لجماعات التكفير الحديثة نجد أن أغلبها يخرج من عباءة كتاب **سيد قطب** (معالم فى الطريق) ولقد أكد **سيد قطب** على مذهب الحاكمية وجاهلية المجتمع وتكفيره واتخاذ الحركة كوسيلة لفرض المجتمع الإسلامى، **وصالح سرية** الذى تأثر بكتاب «معالم فى الطريق» لم يقر بأن المجتمع كله جاهل، إنما الحاكم الظالم، وركز على مظاهر الفساد الخلقى. فنظرة **سيد قطب** تعد أشمل وأعم، إذ يرى أن الكفر يقوم على فصل العقيدة عن العبادة، واعتبر الذى يقبل الواقع ويدعمه كافرًا. أما جماعة التكفير والهجرة فهى ترى تكفير المجتمع ومقاطعته بالهجرة وإقامة مجتمع مصغر لا يحتاج فيه إلى الكتمان، وتعتبر هذه الهجرة مرحلة الاستضعاف بالمقارنة بالمجتمع الجاهلى، حتى تأتى مرحلة التمكن التى تمكنهم من تكفير المجتمع وهزيمته، وترفض التعامل مع المجتمع وأجهزة الدولة، بما فى ذلك مساجدها.

أما جماعة الجهاد فقد اعتمدت على فكر **ابن تيمية** وكتابهم (الفريضة الغائبة) استخدم الحديث مصدرا لدعم أفكارهم، فالحكام فى نظرهم يحكمون بما يخالف المبادئ التى جاء بها القرآن الكريم، ومن هنا إعلان الحرب المقدسة على هذا النظام الذى لا يحكم وفقا للشريعة. فالتنظيمات جميعها اتفقت على التكفير، ولكن

اختلفت: هل تكفير المجتمع أم الحاكم أم كليهما، وهل تبدأ بمرحلة الجهاد أم تنتظر مرحلة التمكن، وهى نفس النظريات التى طبقها النزارية.

العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية المساعدة على ظهور الإرهاب :

أولاً : العوامل السياسية

نجد أن فرقة النزارية تستغل الصراع السياسى على الحكم فى دولة السلاجقة للحصول على مكاسب وإظهار النظام بمظهر الضعيف. وهناك عنصر هام ألا وهو استعانة السلاجقة بالنزارية لضرب أعدائهم كما فعل **بركياروق**، وأدى هذا الى تمكينهم من التغلغل فى الجيش وفى بعض إدارات الدولة. وأصبحت لهم عيون على الحكام، والأمر نفسه فعله **رضوان** حاكم حلب، فاستعان بهم ضد سلاجقة إيران وأعدائه من المسلمين والمسيحيين، وكما ذكر المؤرخون فقد استفاد الباطنية من **رضوان** استفادة كبرى وتغلغلوا فى حلب سواء على المستوى السياسى أو الشعبى وحين شعر الحكام بخطرهم أصبح من الصعب التخلص منهم لزيادة نفوذهم، بالإضافة إلى أن إيقاف العمل بنظام البريد خلال تلك الفترة أدى بالنزارية إلى التمكين لأنفسهم لعدم فهم تقدير أجهزة الحكم لخطرهم، بالإضافة إلى الحروب الصليبية وهزيمة المسلمين، أما جيوش الصليبين وأسطورة الصليبى الذى لا يقهر ودخول الصليبين فى المعترك السياسى، فقد أوجد نوعا من عدم الاستقرار.

ثانيًا : العوامل الاقتصادية والاجتماعية

يتمثل فى سوء أحوال طبقة المزارعين والحرفيين وما عانوه من ثقل وطأة الضرائب وعدم استقرار الأمن والفروق الطبقية الواضحة بين السلاجقة الحاكمين وأتباعهم، ولذلك وجدت الدعوة النزارية فى البداية استجابة من هؤلاء العناصر، فقد انضم إليهم أهالى المناطق المجاورة لقلاعهم فى حربهم ضد السلاجقة، بل إن بعض المؤرخين المحدثين **كإيفانوف** اعتبرها ثورة اشتراكية لتحقيق العدالة الاجتماعية.

فإذا نظرنا لعوامل ظهور جماعات الإرهاب السياسى نجدها تتمثل فى موقف الحكومة وتعاملها مع تلك الجماعات، فإذا كان النظام الناصرى قد اتخذ موقفا من الإخوان فى عامى (١٩٥٤ ـ ١٩٦٥) فقد نبتت جذور الإرهاب فى تلك المعتقلات، ثم وجدت لها متنفسا فى موقف نظام الرئيس **السادات** الذى شجع التيار الإسلامى فى مواجهة التيار الشيوعى والناصرى ومهد لهم فى الجامعات بدخولهم الاتحادات وسيطرتهم على الجامعة، ولم يتبين للنظام مدى الخطر الذى تمثله سيطرة العناصر المتطرفة، ولم يكن له رؤيا واقعية أو مستقبلية. ولقد مهدت لهذا الوضع هزيمة ١٩٦٧م حيث تلقى النظام الناصرى ضربة قوية أدت الى آثار وخيمة على نفسية الشباب وفكرهم، فجعلهم يفقدون كثيرا من الأفكار التى بثها **عبدالناصر** خلال الفترة السابقة ويشعرون بالضياع، وأصبحوا تربة صالحة، بالإضافة إلى التناقضات الاقتصادية الحادة وخاصة بعد سياسة الانفتاح الاقتصادى، ووجود فروق طبقية وظهور الأحياء العشوائية التى ينقصها كثير من الخدمات.

المواجهة :

أما عن مواجهة الظاهرة فهى على مستويين المستوى السياسى والمستوى الشعبى، فنظام الملك وزير السلطان **ملكشاه السلجوقى** يرى مواجهتهم بإقامة المدارس فى كل مركز من مراكزهم وإيجاد الداعية المتمكن العالم بأمور الدين الصحيح والرد عليهم بما يفند فكرهم، بالإضافة إلى محاولة حل التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، وهى الآراء نفسها المطروحة حديثا لمواجهة الإرهاب، ولكن الأهم فعلا هو على المستوى الشعبى، فيجب أن يأتى الرفض من المجتمع نفسه ومن أفراد الشعب، فالقرارات لا تكفى ولا تأتى بنتيجة فعالة إذا لم تكن تنبع من إرادة الشعب.

فى البداية تعاطف الأهالى مع النزارية، ولكن حين بدأ العنف بدأوا فى مواجهتهم قبل أن تواجههم الدولة، بل عزلوا بعض الحكام الموالين لهم، فقام بعض الأهالى فى حلب بالهجوم على النزارية بعد أن هاجم النزارية تاجر مُعارض لهم، وأهالى نيسابور طردوا أميرهم الذى مال إليهم، وإننا نجد الأمر نفسه، بالنسبة للتنظيمات الحديثة، فنجد فى البداية تعاطفًا معهم يزداد كلما اتخذت الحكومة إجراء ما، بل اعتُبر البعض بعد الإفراج عنهم فى أحياء مثل إمبابة أبطالا، ولكن الاتجاه بدأ يتغير بعد لجوئهم إلى العنف وضربهم السياحة، فالحل هو تفهم الشعب لطبيعة الإرهاب وأهدافه، وأنه دعوة سياسية اتخذت الدين ستارا لها.

وبذلك نرى أن الإرهاب ظاهرة قديمة وحديثة تختفى لتظهر، فأفكارها وأهدافها وتنظيماتها مشروطة بالتربة الصالحة وبالوضع السياسى والاجتماعى والاقتصادى الذى يتيح لها الفرصة للتحرك والنشاط.



ثابت عيد

حيل الفقهاء والقضاة

ليس من قبيل الصدفة أن يكون أبو حنيفة (توفى سنة ١٥٠هـ) وأتباعه هم مؤسسو باب الحيل فى الفقه الإسلامى، وأصحاب الباع الطويل فى هذا الفن، فالحيلة، سواء أكانت فقهية أو غير فقهية، تحتاج إلى بديهة سريعة، وذكاء متوقد، وعقل نشيط، وكل هذا توفر لأبى حنيفة وأصحابه، وطالب الحيلة يعوزه، فضلا عن ذلك، شىء من خفة الروح، والبعد عن التزمت، والعقلية المتفتحة، وكل هذا كان من صفات أبى حنيفة وأصحابه. والحيلة تحتاج إلى «الحذق، وجودة النظر، والقدرة على دقة التصرف». وقد أتقن أبو حنيفة وأصحابه كل هذه الخلال. كان أبو حنيفة ذا شخصية فريدة، وعقلية فذة، لا يملك المرء إلا الإعجاب بها، وإجلالها، لم يكن متطرفا فى دينه، ولا مغاليا فى مذهبه، فلم يمنعه تدينه من أن يأخذ نصيبه من الحياة الدنيا، والتمتع بما أحلّ الله من طيبات، فلم يحرّم، مثلا الغناء، والاستماع إلى الموسيقى، كما يفعل اليوم أهل الجهل، والمتطرفون عندنا. وهبه الله سرعة بديهة عجيبة، وطرازا نادرا من التفكير العقلانى، وروح فكاهة معتدلة.

وفوق هذا وذاك فقد كان رجلا عمليا، لا يميل إلى النظريات المحضة التى لا يمكن تطبيقها فى الحياة اليومية البسيطة، وتنفر نفسه من كل ما ليس له صلة بالمعاملات اليومية للإنسان، ولما كان ذلك كذلك، فقد كان طبيعيا أن ينفر أبو حنيفة من علم الكلام والفلسفة، بعد أن قطع شوطا كبيرا فى تحصيلهما، ويتجه إلى دراسة الفقه والشريعة. ومن النوادر المروية عن سرعة بديهته، وولعه بالقياس، ما روى عنه «أنه أمر حجّامه أن يلقط الشعر الأبيض من رأسه أو لحيته، قال: إن لقطتها كثرت، قال: إذن القط السود، حتى تكثر». ومن الطف ما

رواه **الجاحظ** عن **أبي حنيفة** في «كتاب الحيوان» تلك الرواية التي تدل على مدى إعجاب الناس **بأبي حنيفة**، وتندرهم بثقب نظره، وحدة ذكائه، يقول **الجاحظ**:

« كان رجل في الجاهلية معه محجن (عصا في طرفها انعقاف) يتناول به متاع الحاج سرقة، فإذا قيل له: سرقت، قال: لم أسرق، إنما سرق محجني!! فقال حماد: لو كان هذا اليوم حيا لكان من أصحاب **أبي حنيفة**!!» وليس هذا تعليقا أريد به إلصاق اللصوص،ووصولهم **بأبي حنيفة**، ولكنه كلام قيل على سبيل التندر على سرعة خاطر هذا الفقيه العظيم، وحسن تصرفه عند المأزق أسس **أبو حنيفة** باب الحيل في الفقه الإسلامي، وسار من بعده أصحابه على نفسه ولم يؤلف **أبو حنيفة** كتابا خاصا بالحيل الفقهية ولكن كتب الفقه الحنفية نقلت عنه، ضمن ما نقلت، الكثير من الحيل العجيبة، والنوادر الطريفة، وقد قام **أبو عبد الله محمد بن الحسن الشيباني** (توفي سنة١٨٩هـ)، تلميذ **أبي حنيفة** النابغة الذي كان يجالسه وهو في الرابعة عشرة من عمره، بتأليف «كتاب المخارج في الحيل»، فوضع بذلك أول عمل فقهي في فنون الحيل، وقد اختلف النقاد في نسبة هذا الكتاب **للشيباني**، فذهب بعضهم إلى القول بأن هذا الكتاب هو من تأليف **أبي حنيفة**، برواية **أبي يوسف**، وتهذيب **الشيباني**، وكان **سزكين** ممن وقعوا في هذا الخلط

والواقع أن المستشرق **يوسف شاخت**، ناشر هذا الكتاب، قد أثبت بما لا يدع مجالا للشك أن هذا الكتاب محال أن يكون من تأليف **أبي حنيفة** بل هو من تصنيف العلامة **الشيباني**، وبرهن على ذلك بحجج قاطعة ذكرها في المقدمة الألمانية لهذا الكتاب، وعلى الرغم من أن **شاخت** نشر هذا الكتاب، وبرهن على صحة نسبته إلى **الشيباني** سنة١٩٣٠، فقد وقع **سزكين** في هذا الخطأ، ونسب كتاب **الشيباني لأبي حنيفة**، ولو أنه كلف نفسه الإطلاع على مقدمة **شاخت** لهذا الكتاب، لما وقع في هذا الخطأ، وخاصة أنه نشر الجزء الخاص بالفقه من موسوعته «تاريخ التراث العربي» سنة١٩٦٧ وفي القرن الثالث للهجرة ظهر فقيه حنفي آخر هو **أبو بكر بن عمرو الشيباني الخصاف** (توفي سنة٢٧١هـ)، اهتم بالحيل وألف فيها كتاب «الحيل والمخارج» هذا بالنسبة إلى موقف **أبي حنيفة**، وأصحابه، من الحيل، وما هو معروف حتى الآن من مؤلفاتهم المطبوعة في هذا الفن، أما أصحاب المذاهب الفقهية الأخرى، المالكية والشافعية والحنبلية، فقد حاربوا الحيل الفقهية وهي في مهدها، وذموها، وطعنوا في شرعية استخدامها، فقد ذكر **شاخت** أن الشافعي (توفي سنة٢٠٤هـ) كان من أوائل المعارضين لاستعمال الحيل الفقهية، وخاصة بالطريقة التي يستخدمها بها أصحاب **أبي حنيفة** وما هو **ابن القيم الجوزيه الحنبلي** يشن في كتابه «أعلام الموقعين» هجوما عنيفا على الحيل واستخدامها وبعد ما يقرب من مائتي سنة على وفاة **الشافعي**، ألف **أبو حاتم محمود بن الحسن القزويني الشافعي** (توفي سنة ٤٠٤هـ) أول كتاب شافعي في الحيل الفقهية، هو «كتاب الحيل في الفقه» فما الذي دفع أصحاب **الشافعي** إلى إقحام انفسهم في هذا الفن الذي ذمه إمامهم، وحاربه اتباعه الأولون؟ يشرح المستشرق **يوسف شاخت** خلفيات هذا التحول في الفكر الشافعي قائلا إن قيام أصحاب **الشافعي** بالتأليف في موضوع الحيل لم يظهر إلا

متأخرا، ومثل بذلك نهجا جديدًا فى هذا المذهب والواقع أن هذاالتحول فى الفكر الشافعى قد جاء باعتباره رد فعل لشهرة الكتابات الحنفية فى موضوع الحيل، فأراد أصحاب **الشافعى** منافسة الحنفية فى هذا الفن

وبعد أن هدأ الصراع بين الشافعية والحنفية بدأ أصحاب **الشافعى** يتجرءون على معالجة موضوع الحيل، والخوض فيه، وبعد ذلك يقارن **شاخت** بين حيل الحنفية كما جاءت فى كتاب **الخصاف**، وحيل الشافعية، كما وردت فى كتاب **القزوينى**، فيشير إلى أن الحيل الحنفية عملية والحيل الشافعية ليست كذلك، وتهدف الحيل الحنفية إلى تسهيل اتباع الدين والشريعة للمؤمن بقدر الإمكان فهى تجمع بين الجانبين العملى والنظرى من الدين، بين المثالية والواقعية أما حيل الشافعية، فهى عمل متأخر، فيه الكثير من التكلف، ويخلو من الجانب العملى ولا ينبغى أن يفوتنا فى هذا المقام أن نذكر العلاقة بين مدارس الفقه الإسلامى، والمذاهب العقائدية، وهى علاقة منطقية من حيث أن أتباع المذهب العقائدى ينجذبون إلى ما يتفق مع فكرهم، ولا يتعارض مع عقيدتهم، من اتجاهات الفقه

يقول **الصفدى** فى كتابه «الغيث المسجم»: «إن الغالب فى الحنفية معتزلة، والغالب فى الشافعية أشاعرة، والغالب فى المالكية قدرية، والغالب فى الحنابلة حشوية» لقد جمعت بين المعتزلة والحنفية صفات كثيرة، وآراء متشابهة، منها تجليل العقل، والتوسع فى القياس، والقول بالتحسين والتقبيح العقليين، والتقليل من الاعتماد على الأحاديث، بعدما كثر الوضع فيها، فصعب التمييز بين الصحيح والموضوع منها، ونود الآن أن نستعرض بعض نماذج لحيل الفقهاء والقضاة، وعددا من الروايات المنقولة عن **أبى حنيفة**.

أورد صاحب كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» حيلة طريفة للقاضى **يونان**، حيث يقول: «كان لبنى إسرائيل سوق يجتمعون فيها كل سنة، يبيعون ويشترون، فدخل السوق رجل على حجرة(أنثى الفرس) له، وخلفها مهر (ولد الفرس) فسرقه رجل منه، ورباه على بقرة له فلما كان الموسم، عاد صاحب المهر إلى السوق، فنظر المهر، فعرفه، وقال: هذا مهرى، ولد هذه الحجرة فأنكر السارق ذلك، وترافعا إلى **يونان** القاضى، والمهر يتبع البقرة، والناس يتعجبون منه، فقصا عليه القصة، فقال لهما: تعاليا غدا، حتى أحكم بينكما، فإنى اليوم حائض! فقال صاحب البقرة: والرجال تحيض! قال: نعم، مدينة تلد فيها بقرة مهرا، ليس عجيبا أن يحيض فيها الرجال الذكور، ورد المهر إلى صاحبه، فأخذه ومضى» ومما نقله **ابن القيم** من حيل **أبى حنيفة** فى كتابه «أعلام الموقعين» أن «رجلا أتاه بالليل، فقال: أدركنى قبل الفجر وإلا طلقت امرأتى، قال: وما ذاك؟ قال: إن امرأتى تركت الليلة كلامى، فقلت لها: إن طلع الفجر، ولم تكلمينى، فأنت طالق ثلاثا، وقد توسلت إليها بكل أمر أن تكلمنى، فلم تفعل، فقال **أبوحنيفة** اذهب فمر المؤذن أن ينزل، فيؤذن قبل الفجر، فلعلها إذا سمعته أن تكلمك، واذهب إليها، فناشدها أن تكلمك قبل أن يؤذن، ففعل الرجل، وجعل يناشدها، وأذن المؤذن، فقالت له: طلع الفجر، وتخلصت منك!! فقال بل كلمتنى قبل الفجر، وتخلصت من اليمين!!» وذكر المكى فى «مناقب الإمام **أبى حنيفة**» العديد من الحيل الفقهية المنقولة عن **أبى حنيفة**، أورد بعضها **أحمد أمين** فى الجزء الثانى من كتابه «ضحى الإسلام» من ذلك ما يحكى عن رجل حلف ليقربن امرأته نهارًا فى رمضان، ويذهب **لأبى حنيفة**، باحثا عنده عن مخرج لهذا المأزق، فيفتيه **أبوحنيفة** أن يسافر بها، فيحل له أن يقربها نهارا

ومن الحيل اللطيفة التى جاءت فى كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» عن **أبى حنيفة**، تلك الواقعة التى حدثت له مع أحد الأعراب فى الصحراء، يقول **أبوحنيفة**: «احتجت إلى ماء وأنا فى البادية، فأتى إعرابى، ومعه قربة ماء، فأبى أن يبيعها إلا بخمسة دراهم فدفعت إليه خمسة دراهم، وقبضت القربة، وقلت له: يا أخا العرب ما رأيك فى السويق: قال: رأى حسن، فأعطيته سويقا ملتوثا بزيت فجعل يأكل، حتى امتلأ، ثم بعد ساعة عطش عطشا شديدا، فطلب شربة من الماء، فقلت له: بخمسة دراهم، وكان الماء عنا بعيدا، فلما رأى أنه يتلف عطشا، دفع لى بالخمسة دراهم، وأسقيته شربة من القربة، وبقى الباقى على من القربة بلا ثمن.

وقد كانت معظم حيل الحنفية فى باب الايمان والطلاق، ومن ذلك تلك الحيلة الشهيرة التى حكاها **احمد امين عن المكى** فى كتابه السالف الذكر، حيث يقول: «(...) ويحلف رجل وقد رأى امرأته على السلم، فيقول: أنت طالق ثلاثا إن صعدت، وطالق ثلاثا إن نزلت، فيفتيه **أبوحنيفة** أن تقف المرأة على السلم، ولا تصعد ولا تنزل، ويحتال جماعة يحملون السلم بالمرأة، فيضعونها على الأرض»

ومن الحيل الطريفة التى أوردها صاحب كتاب «السياسة والحيلة عند العرب» تلك الحيلة التى حبكها **شريح القاضى**، ليقتل ثعلبا، حيث يقول: «إن شريحا خرج أيام الطاعون إلى النجف، وكان إذا خرج يصلى، يجيء ثعلب، فيلعب بسجادته، وربما بال عليها، فلا يقدر شريح أن يصلى، وبقى على ذلك مدة، فطال ذلك على شريح فنزع قميصه، فجعله على قصبة، وأسبل كميه، وجعل قلنسوته على القصبة، يشبهها به، كأنه قائم يصلى، واختفى فى موضع يمكنه منه صيد الثعلب، فبينما هو كذلك، إذ أتى الثعلب مستمرغا على السجادة، والتف فيها، فوثب عليه شريح فقبضه فلذلك يقال: شريح أحيل من الثعلب»

ويهمنا فى هذا السياق أن نشير إلى دفاع الإمام **محمد أبى زهرة** عن الحيل الحنفية، حيث يقول فى كتابه «**أبو حنيفة**»: «إن الحيل عند أئمة المذهب الحنفى الأولين، لم يقصدوا بها إسقاط تكليف، ولا العمل على أن تكون الأعمال تنطبق عليها الأحكام الشرعية فى ظاهرها، وفى معناها ونيتها تكون مناقضة لمقاصد الشريعة، وهادمة للغاية السامية، والحكمة من مشروعيتها»

بقى أن نذكر جهود المستشرق **يوسف شاخت**، وننوه بإسهاماته العظيمة فى إصدار أهم كتب الحيل الفقهية، بل وترجمته جزءا من هذه الكتب إلى اللغة الالمانية، ففى سنة١٩٢٣م نال **شاخت** درجة الدكتوراه عن دراسته القيمة لكتاب «الحيل والمخارج» **للخصاف**

وقد أرفق **شاخت** بدراسته تلك النص الكامل لهذا الكتاب الذى كان قد طبع بمصر سنة ١٣١٤هـ والعجيب فى هذا الأمر أن **شاخت** قد نشر رسالته هذه منسوخة بخط يده، دون أن يقوم بطباعتها، أو كتابتها على الآلة الكاتبة، وبعد ذلك بعام واحد أى فى سنة١٩٢٤م، قام **شاخت** بنشر «كتاب الحيل» **للقزوينى**، وأرفقه بترجمة ألمانية للنص العربى، ومقدمة نقدية جيدة، وفى عام ١٩٣٠م أكمل **شاخت** جهوده هذه بنشر كتاب «المخارج فى الحيل» **للشيبانى**، وهو الكتاب المختلف على صحة نسبته إلى **الشيبانى** حيث برهن **شاخت** فى تقديمه لهذا الكتاب على صحة نسبته إلى **الشيبانى**، موردا فى ذلك براهين، وحججا قاطعة

أحمد مرسى

روبرتو خواروس
ROBERTO JUARROZ

عندما طلب الشاعر والمترجم و. س. ميروين W.S. Merwin إلى روبرتو خواروس أن يتذكر رحلته فى الحياة، قال فى رسالة تحمل تاريخ ٢٦ أغسطس ١٩٨٦:

... أعترف لك أننى لم أعلن كثيراً بسيرتى الذاتية مطلقًا. لسبب واحد، وهو أنها لم تبد ذات أهمية كبيرة، والسبب الآخر أنها تبدو لى كحادثة، خليط من الصدفة والمصير، وهى يمكن أن تكون مختلفة تماماً بدون أن تكون أكثر قيمة بالنسبة لأى شخص آخر، وهى يمكن أن تستعاد فقط فى اتجاه حياتى الباطنة الخاصة، وكما تنعكس فى قصائدى. إن الحياة لها أهمية عظيمة... بالنسبة لى كما تُعاش، ولكنها أقلّ أهمية كما تُستذكر وأقلّ أهمية أيضا فى أوصافها. وهى بطبيعة الحال أكثر تعقيداً من ذلك، ولكنى لا أملك إلاّ أن أشعر بحساسية ما.. تجاه سيرتى الذاتية...

ولدت فى بلدة صغيرة [(1)]*، يوم ٥ أكتوبر، ١٩٢٥. وقضيت هناك طفولة سعيدة، مع موجات من حدس الشعور بالوحدة والسرّ. كنت أنحدر من أصول - سباسكية، على كلا الجانبين، لكن والدىّ كانا أرجنتينيين كان والدى ناظر محطة سكة حديد، وعشت حتى سنّ التاسعة أو العاشرة فى محيط قطارات المسافات الطويلة، التى كانت بالنسبة لى تزخر بروح السفر والمغامرة.

كان هناك عنصران مهمّان آخران فى طفولتى: الطبيعة (الأرض وسهول البامپا المترامية، والريف المفتوح، والصمت الشامل، والأشجار القليلة ، والطيور الكثيرة، والحيوانات، والمطر، والريح، والسماوات التى

لا حـدود لهـا / والبـحـر، الخ). والدين (الكنيسـة الكاثوليكية، والصلوات وكتب التقوى والورع، والحوار مع القسس والرهبان والمدرسة الدينية، إلى آخره).

وكان لىّ أخ أكبر وأخت تكبرنى، وعدة أولاد عمومة. وكانت هناك خلافات عائلية، وقد خبرت المرض والعاطفة وخيبات الأمل وعددا من الفنتازيات ورغبة ما فى أن أخلو إلى نفسى وفى المتع الخلوية. وعندما كنت فى العاشرة، نقل والدى، ليكون ناظر محطة لبلدة بضواحى بونس أيرس: أدروجى. لقد عاش **بورخيس** هناك حينًا من الوقت، وكتب بشىء من الاستفاضة عن شوارعها المظللة بالشجر، وحدائقها الزاخرة بالأسرار، وقصورها القديمة، وفيلأتها التى كانت تسكنها الأشباح. وقد أنهيت دراستى الابتدائية والثانوية فى أدروجى، وعشت مراهقةً تتخللّها صحوات ومشاعر صوفية تقريبًا. ووقعت فى الحبّ بضع مرأت، وعرفت أولى الحماسات الأدبية، وأولى الكشوف الشعرية وأولى هرطقاتى الشعرية، والكتابة كشىء أكثر من لفتة مقلّدة، وليالى القراءة، والوحدة العظيمة، ليالى الشعر والتأمّل. وشعرت بكلّ ذلك باعتباره التتويج، قمّة الحقيقة وقد وسمتنى مرة وإلى الأبد. عدة اجتماعات حاسمة، بداية الشكوك الكبرى، تمزّق أحداث الهجر الأساسية. لقد مات أبى بين يدىّ، بسرطان الصدر، وتنفسّت الموت وابتعدت عن الكنيسة وروائحها، ولكنى شعرت بشىء يقترب من الصوفية، التى تطهر وتظهر من جديد فى شعرى. وهى الآن دينى الوحيد، ولكنه من قبيل ذلك الإحساس اللااعترافى الأولى والمفتوح الذى كان **نوفاليس** يتحدّث عنه عندما وصف الشعر بأنه دين الإنسانية الأصلى.

وهناك فى أدروجى بدأت أعرف الشدائد المالية أيضًا. وقد التحقت بعملى الأول فى سن السابعة عشرة أو الثامنة عشرة، كأمين مكتبة (وظيفتى منذ وقتئذ فصاعدًا) فى الـ Colegio Nacional وعقدت بضع صداقات وثيقة، وشعرت بتقدير أفضل لطيبة أمىّ، وأنوات الأسرة، ثم جاءت المناقشات الكبيرة، الفراقات الضرورية والعودة كل مرة أكثر عمقًا إلى الشعر ، النبذ الكبير من أجله (الخطيبة الأولى وثروتها، ودراساتى الأولى بالجامعة، التى تخلّيت عنها وأولى نجاحاتى المحلية لنظام ثقافى وفكرى والخطوط العريضة لحياة اجتماعية. ـ أدبية، وما إلى ذلك، هناك أحرقت جسورى وتبنّيت إلى حدّ كبير هذه الوحدة الأساسية التى لم تتخلّ عنى أبدا برغم جميع النشاطات والعلاقات والتغيرات التى جاءتنى بها الحياة.

هناك أيضًا، برغم ما يبدو من تناقض، بدأت زواجى الأوّل، وأنجبت ابنة، عندما كنت فى الخامسة والعشرين أو نحو ذلك. ثم حدث انفصالى، وأولى أسفارى الطويلة ـ برًا، إلى الجنوب، باتاجونيا ومساحاتها غير المسكونة العظيمة، وبحرًا كموظف بشركة بواخر، وهى الوظيفة التى طُردتُ منها لأسباب سياسية. وعرفت نيويورك، وعدة بلدان أمريكية لاتينية، والموانئ الجنوبية، وما إلى ذلك. وفيما بعد عدت إلى وظيفتى كأمين مكتبة، والتى احتفظت بها حوالى ٢٠ سنة، بدون حساب الحوادث والمنافى التى كانت إجبارية تقريبًا وكنت أعمل فى ذلك الوقت ٤ ساعات فى اليوم، فى الصباح، وأخصّص بقية الوقت للقراءة، للشعر ، وكلّ ما تبقى.

وعندما كنت فى الثلاثين قرّرت أن ادرس، بجامعة بونس ايرس، ماكان يمدّنى بالكفاف ويمكن أن يكون مصدر رزقى، وهو ما يعرف باسم «علم المكتبات». وكان من الصعب أن أجعل نفسى أفعل ذلك، ولكنى تمكّنت من التخرج. وفى ذلك الوقت تعرّفت على لورا، واتحدّت معها، وقد أصبحت رفيقى الذى لايمكن استبداله.

ثم فزت بمنحة وذهبت إلى باريس لمدة عام. واكتشفت أوروبا وشرعت فى حجّ حقيقى إلى المصادر، التى شاركتنى لورا إيّاها عدة أشهر. وعندما عدت، فى نهاية المنحة، عُيّنت فى أول منصب لى كأستاذ جامعى، حيث تنقّلت من مرحلة إلى أخرى فى مهنة تدريس طويلة، من خلال تغيرّات لاحصر لها، وثورات غضب حقيقية، حتى حصلت على منصب أستاذ كامل ورئيس الإدارة التى أعمل بها. كنت دائمًا أزدرى السياسات، وأعتقد أنها - أيا كان لونها - خصم الشعر الأعظم. وقد قلت ذلك فى كلّ مكان وفى عهد كل حكومة. ولذلك دفعت الثمن: أقلتُ من وظيفتى بطريقة تعسّفية ثلاث مرات، مرتين من الجامعة ومرّة قبل ذلك. ومؤخّرا وضعتُ نفسى فى منافسة أخرى وقد أعطيت المنصب - ولا أعرف إلى متى سأبقى فى هذا المنصب.

لقد قضيت عدة سنوات فى منفى قسْرى من هذا البلد. وفى أواخر ١٩٧٧، عندما كنت فى تمبرلى، مررتُ بأزمة خطيرة، أزمة قلبية، جاءت بالإضافة إلى مشاكل صحية خطيرة أخرى عانيت منها بالفعل.

ومثل كثير آخرين، واجهت أشياء لانهاية لها. إننى أشعر بثراء الحياة الفريد، وكما قالت إحدى شخصيات برجمان التى لاتُنسى، «أشعر كان عمرى عشر سنوات». والبقية، ما الذى يهمّ حقيقة، كما تعرف. إننى أحبّ الشعر أكثر من أىّ شىء آخر، بصفته إبداع البشرية المطلق. وأشعر أنى تلميذ يتعلّم أكثر من أىّ وقت مضى. أعرف أنى كتبت شيئًا مختلفًا نسبيًا. إننى لست معنيا بالنجاح الأدبى أو بالثراء الواسع أو بالمهزلة «الاجتماعية - الأدبية». أريد شيئًا صريحًا وواضحًا. وأحتفظ بالإعجاب الكبير بحفنة من الشعراء (بورخيا، على سبيل المثال، وولكةوهويدوبرو). وقد احتفظت دائمًا بعدد من الأصدقاء الوثيقين وشئون الإنسان تهمنّى على نحو عميق، وقد أذهلنى هذا الاعتراف المتنامى فى السنوات الأخيرة، والأصوات التى تصلنى من إتجاهات شتى، لكن أشعر بإيمان عميق بشىء أستطيع أن أعبّر عنه فى قصائدى فقط. وأودّ أن يمتدّ عمرى بعض الشىء.

فى رسالة كتبها خوليو كورتازار بعد نشر كتاب الشعر الراسى الثانى، ونشرها خواروس بعد ذلك فى المجلد التالى، يحدّد كورتازار مكانة خواروس بين معاصريه فى أمريكا اللاتينية:

صديقى خواروس:

اعذرنى لتأخرّى كلّ ذلك الوقت للردّ عليك، لكنى عدتُ من باريس منذ وقت قصير، بعد قضاء عدة أشهر فى العمل فى ڤيينا. لقد أردت أن أقول لك لحين من الوقت أن مجلة (Poesia = Poesia) ثمينة بالنسبة لى لأنها تتيح لى أن أسمع من بعيد جدًا، أصوات الأرجنتين الشابة الجديدة. لكننى أكتب لك الآن لسبب أكثر أهمية آخر: لقد فرغت توًا من قراءة «الشعر الراسى الثانى»، وقد غمرنى الشعور بالدهشة بدون اتخاذ تلك الخطوة

إلى الوراء التى نتخذها بلا مناص عندما يجعلنا شاعر نتقدّم مقتربين بعض الشىء من حقيقة هذا العالم العظيمة، حقيقة العالم. وقصائدك تبدو لى أسمى وأعمق (الواحدة عن طريق الأخرى، بطبيعة الحال) ما كتب باللغة الإسبانية فى هذه السنوات. وكان يخالجنى الشعور طوال الوقت بأنك تملك القدرة على رؤية ما تسعى إليه بنفس الرؤية التى تخلو من أىّ شائبة (لفظية أو جدلية أو تاريخية) التى ميّزت، فى فجر عالمنا، شعراء ماقبل السقراطية، أولئك الذين يسميهم الأساتذة الأكاديميون بـ «الفلاسفة»: **بارمنديس، وطاليس، وأناكساجوراس، وهرقليطس**. وعليك أن تتطلع فقط فيما حولك لتجعل كلّ مظهر مبتذل يتفتّت فى حضور قدرة الكينونة هذه التى تتحقّق عن طريق الشعر. لقد قرأت بصوت مرتفع القصائد التى أحسنت فهمها (القصائد الأخرى راوغتنى أو تتطلب بعض التفسير، وقد يكون ذلك عزاء لعدم التمكّن من فهمها فى الجولة الأولى) وفى كلّ مرة كنت أشعر من جديد بدهشة غير عادية، الإحساس بأنك وقعت فى الأسْر، الإحساس بالتجلّى. لقد أحببت دائما الشعر الذى يتقدّم عن طريق عكس الإشارات، استخدام الغياب فى **مالارميه**، الجواهر - المضادة لدى **ماسيدون**. لزمات الصمت فى موسيقى ويبرن. لكنك أستاذ، بدرجة لا يمكن أن تُصدّق، أستاذ تلك العكوسات التى تتحوّل فى أيد أخرى إلى مجردّ تلاعب بالألفاظ. ولذلك فإن تلك «النظرة التى ترى والنظرة التى لاترى» ما إن «تلتوى فى شكل خيط واحد» هى شىء غنىّ غنىً هائلاً، وهى اختراع الكينونة. فمنذ زمن بعيد لم أقرأ قصائد هزّتنى كما فعلت قصائدك، أقول ذلك فى عجالة، وبدون إعادة القراءة، لأن المرء فى النهاية يصبح أحمق وخجولاً من هذه الكلمات الثرة الباهرة. ولكنى أعرف أنك سوف تصدّقنى وأننا صديقان، ولك محبتى.

خوليو كورتازار

ويقول **ميروين** إن شكل ونمط ونبرة شعر **خواروس** كانت، بالفعل، متسقة على نحو رائع، ومتميّزة ومخلصة منذ البداية - فى اتّساق عناوين مجموعاته الشعرية نفسها. وقد سُمّى أوّل تلك الكتب (فى ١٩٥٨) «شِعْر رأسى» (Poesia Vertical) والثانى (فى ١٩٦٣) «شِعْر رأسى ثان» وهكذا حتى مجلّده التاسع(٢) .

والقصائد لاعناوين لها، ولكنها مجرّد أرقام فى مجموعات فردية، كما لو كانت لحظات، أو نبضات، لتيار واحد. إن ما يعنيه **خواروس**، وما قد عناه منذ البداية بـ «الشعر الراسى» هو شىء يُستخلص من القصائد نفسها من الجذور والتطلّعات الكامنة فى أشكالها النهائية. هناك مفتاح بارز فى القصيدة المكوّنة من ثلاثة سطور التى توجد فى بداية المجلّد الأول كنوع من التقديم لكل شىء سوف يتعاقب:

الذهاب إلى أعلى هو فقط
أقصر قليلاً أو أطول
قليلاً من الذهاب إلى أسفل.

---

(١) كورونل دوريجو، محافظة بونس ايرس.
(٢) ١٩٨٨ .

روبرتو خواروس Roberto Juarro

خمس عشرة قصيدة

I

الحياة حذر ضرورى

مثل الظلّ للشجرة.

لكن هناك شيئًا مُفرطًا،

كما لو كان ينبغى أن تتفادى الحياة وثبتها

أو أن يلقى الظلّ بنفسه إلى الخلف وليس إلى الأمام.

العُرْى وُجِد قبل الجسد.

وأحيانًا يتذكّره الجسد.

II

هناك آثار قدم لاتنطبق على قدمها .
هناك آثار قدم تتوقّع قدمها،
هناك آثار قدم تصنع قدمها .
هناك آثار قدم أقرب إلى القدم من القدم.

ما الذى تستطيع القدم أن تفعله
عندما تتبدّى هذه الأشياء لها؟
لاشىء إلاّ
أن تستدير نحو الهواء.

III

الآخرَ الذى يحمل اسمى
شرع فى أن يجهلنى
إنه يستيقظ عندما أنام.
إنه ينسخ اقتناعى بأنى غائب،
إنه يشغل مكانى كأن الآخر كان أنا .
إنه يحاكينى فى القرينات التى لا أحبها .
إنه يشحذ محاجرى التى أسىء استخدامها .
يُبطل مفعول الإشارات التى تجمع بيننا،
ويدونى يزور صيغ الليل الأخرى.
محتذيًا حذوه
الآن أشرع فى أن أجهل نفسى
ربمًا كانت الطريقة الوحيدة لنبدأ
معرفة أنفسنا .

IV

الاشكال تولد من يدٍ مفتوحة.
لكن هناك شكلاً يولدُ من يدٍ مغلقة.
من تركيز اليدِ الاكثرِ حميمية.
من اليد المغلقةِ التى ليست ـ ولن ـ تصبح قبضة.
الإنسان يتجسمَّ حولها
مثل هزيع الليل الأخير
مولّدًا الضوء الذى يتواكب مع الليل.
وبهذا الشكل
ربّما يمكن أن يكون غزو الصفر ممكنًا
إشعاع النقطة بدون بقية،
أسطورة الفراغ فى الكلمة.

V

سرداب طويل يقترب من فمى
وهو يخفض صوتى،
هذا الخاتم الذى لاينهى الانغلاق أبدًا.
لقد بحثتُ دون جدوى عن كلمة
لأستخدمها كإصبع للخاتم
الذى يزداد اقترابًا الآن.
إذا كان هذا السرداب طويلاً بما يكفى
لكان قد عاد من نهايته كلّ مرة.
لكان هو الإصبع، نفسه.
عندما يكون هناك إصبع فقط سوف ينغلق الخاتم

VI

الموت طريقة اخرى للنظر
قمر الموتى اكبر سنًا
ولم يعد يُحدث مدًا.

وقمرك طريقة اخرى للنظر.
قمر الحياة أصغر سنًا
وهو نفسه كان المدّ.

بين كلا القمرين،
قبل الموت وبعد الحياة
نحن عظمة نظر
راقدةٌ وراء بحر لايبدأ أبدًا.

VII

الحجَرة حجْر ملتوٍ
حيث مناورة الطائر المفتوحة فى خطر،
لكنها أيضًا ذاكرة مفتوحة
حيث قبضة الطائر المطبقة
تسوخ مثل خطر غير متوقع.

لابدّ من وجود مغزىً
حيث رحلاتُ التناسى تتوقف
والأشكال تتذكّر.

VIII

لفتة غير ملتزمة، تعبير منتشٍ،
يحرِّك شيئًا فى موت الأشياء،
وسط الصيحات المقسَّاة،
وروائح الحبِّ المنتهى،
النساء بلا ظلال،
قواقع لا أحد.
إنها ليست حياة ملأى بثقوبٍ
تقطُر وتخلِّف بقُعًا
إنها ليست اسمًا منسيًا
يحاول أن يتملَّص من موضوعه
اللفتة التى لايسندها شىء
ضلَّت الطريق إلى الموت،
أكثر وحدة من الأشياء،
أكثر وحدة من الأسماء
عندما تُترك وحدها.

الذكرياتُ تطفر من العينين
مثل الألوان من قفص الضوء
الذى لايسمح الآن إلاَّ للأبيض فقط.
إنها تذهب لتنقر خدود
أشياءٍ معينة تهيمُ ضائعةً عبر العالم
وهى تعود من خلال العينين مرة أخرى
إلى غابة رخاوتها وجوانب أخرى

لكن هناك إحداها، ذكرى أو وشم
يرفض أن يعود عبر العينين
ويظلّ يدور مثل خروج أخرس،
عين نفسها، منجرفة نحو لامكان
الذكرى التى محت الماضى.
الا يأتى الليل، أو ربّما أىّ شىء أعمق
ويصنع جسدًا آخر لها، غابة سرية أخرى
من علامات منمنمة

حيث ربما يكون سراب فقدانها، بلا زمانٍ،
مكانًا جامدًا فى النهاية بين يدين محبّبتين.

X

فريْد كلّ ليلة،
القلب فى الرأس، بدون عنق.
تسافر عبر العالم فى بدلةٍ ذات صدى،
نكهة فى أزياء مياه حيّة،
تسحق قمر الموتى ذا لون (السبْيا).
مِشية هى وقفة جامدة
بدون زهرة عباد الشمس بدون مقابر بين النجوم،
قدم جذر والأخرى سحابة،
العينان قلب كلمة شىء،
الكفّان حيوانان

فى غابة أيديهما.
وبين الصخور، والكسيحين والآلات،
قبضتك فوق جبل أن تكون وحيدا،
مستيقظًا حتى ولو أنك نائم،
تفسير كلمة «إنسان»
فى المكان الإنسانى
حيث كلّ شىء موضع شك.
وعندما أراك، نعم أتذكر.
لايهّم ماذا أو مَنْ، أتذكر.
الجلد ريح صلبة
تتواصل نحو الداخل ونحو الخارج
مع الجلد

XI

عانق رأسك
كما لو كنت تستطيع أن تحميها.
عانقها حتى تستطيع الفكرة
أن تعانق فكرة
عانقها حتى تشعر
بفكرة يديك.

XII

كوب ماء
يجمع بعد ظهر آخر

داخل بعد الظهر.

خليط زمان منفصل

وفي لحظة ينفتح باب الإدراك،

الباب الذى لايحتاج إلى أن يُدفع

لينغلق.

واشرب كوب الماء

هذا مرتين.

XII

مخلوقات ما بعد الظهيرة

تضرم نيران خيالها

وتسند السماء

بأسلاك غشاء الضوء الغارب

مخلوقات ما بعد الظهيرة

تعرف انه لاينبغى أن تتحدّث

لأن الحديث هو تناسل

من عصور اليوم الأخرى.

حتى ولو أن كلماتها ربما

قد تغذّى الليل.

XIV

الوجوه التى تخلّصت منها

بقيت تحت وجهك

وفى بعض الأحيان تَنْتُؤ

كان جلدك لايستطيع ان يحتويها.
الأيدى التى تخلّصت منها
تنتفخ أحيانًا فى يدك
وتمتصّ أشياء أو تخرجها
مثل إسفنجات متنامية.
الحيوات التى تخليت عنها
تبقى بعدك فى ظلك
وذات يوم سوف تداهمك مثل حياة
لتموت ربمًا فى الحال.

XV

كل شىء يصنع يدْين لنفسه.
الشجرة على سبيل المثال
لكى تقسم الريح.
كل شىء يصنع قدمْين لنفسه.
البيتُ على سبيل المثال
لكى يقتفى شخصًا ما.
كل شىء يصنع عينين لنفسه.
السهمُ على سبيل المثال
لكى يصيب الهدف.

كل شىء يصنع لسانًا لنفسه.
الكأس على سبيل المثال

لكى تتحدث إلى النبيذ.
كل شىء يصنع قصة لنفسه.
الماء على سبيل المثال
لكى يفلت بعيدًا.
والإنسان فى الوقت نفسه
يتخلّى عن يديه
يتخلّى عن قدميه
يتخلّى عن عينيه
يتخلّى عن لسانه
يتخلى عن قصته
ليصنع إنسانًا آخر
ويستمّر فى قيادة
هذا الموكب الذى لم يُسمع عنه
هذه الغيرية المتراكزة
التى يتخلّى مركزها أيضًا عن نقطته
ليصنع مركزًا آخر.



عبد الستار ناصر

تجربتى فى كتابة القصة القصيرة

ماذا فعل أبى فى قصتى وحياتى؟!

منذ تسع سنوات وأنا اكتب أجزاء تجربتى على شكل امسيات يحضرها لفيف من القراء والمعنيين بالفن القصصى، كان الجزء الأول عن «الطفولة والصبا» وراح الثانى إلى منزل السفر والنساء والماضى، وجاء هذا الجزء - ولعله أهم فصول هذه التجربة المتواضعة وابرزها - مخصصاً عن «الاب» رمزاً وحقيقة وتاثيراً.

بعد اعوام من الحصار والحروب والبكاء والحنين والرغيف الملوث بالدموع، بعد صراع وأمنيات وشهيق منكسر حزين، جئت اكتب عن أخطر «مجرى» وأول «ينبوع» فى حياتى، خصصته كاملاً عن رجل فى العراق كان اسمه **ناصر الزوبعى**، قيل لى ذات نهار - وأنا فى الرابعة من عمرى - إنه ابى، ولم اكن يومها بحاجة إلى رفضه او الموافقة عليه، فقد كنت أصغر من خرقة مبللة فى بحرٍ هائج لا يحق لى أن ارفض ولا أفهم يومها ما معنى كلمة «أب».

لهذا، اعطيته الحق بالتصرف بى، كما يشاء، لم أعلم فى حينها أن امى (**حفيظة فارس عبد على**) هى الزوجة الرابعة فى اسواق أبى، وأنها - محض مصادفة - صارت أمى دون بقية النسوة اللائى تشردن تحت أمواج رجولته، لم أسأل أبداً كيف يتذكر ابى أسماء بناته وأولاده، وقد صار رأس هذا يشبه رأس ذاك، والحذاء الذى يقذفه (عبد الواحد) فى وجه اخته (فاطمة) يشبه الحذاء الذى أغفله (حسن) فوق رأس (نورية) ساعة أن فرض عليها أن تجلس كالتمثال فى حضرته عندما يتكلم.

كنا أكثر من نقاط الحروف فى كتاب مزحوم بالثاءات، لا أحد يدرى بأحد، نسمع مرة عن (مومس) أو نسمع عن (لص)، أو تصل إلينا انباء (مناضل) فى الحزب الشيوعى قتلوه صباحاً عند باب البيت ، ربما

يُخبرنا شرطي عن (مخبول) في مقهى الطاطران، أو، من يدري، ربما عن رجل هجر البلاد إلى أمريكا ، ثم ، بعد شهر واحد أو خمسة شهور ، يسحبنا موج عارم مجنون ، إلى حقائق لم نكن لنفكر فيها أو نفطن إليها ، فهذه المومس ، وذلك الحرامي ، وقبلهما هذا المخبول الغريب ، بل ، وذاك المناضل الشيوعي المارق الذي ذبحوه ، كلهم ، مع المهاجر الذي ترك العراق - أيام نوري السعيد - وراح إلى جبال الثلج ، إنما (هم) كما عرفتهم ورأيتهم بنفسي ، بل ، بهذا البؤبؤ العسلي النافر : أبناء وبنات عائلتي أنا ، عائلة ناصر جدوع الزوبعي !

لكن ، لا أحد يدري بأحد ، فقد كان ذاك المنزل الكبير في محلة الطاطران أكثر بيوت بغداد نفورا، ونضالا، وفجورا، وكرما، وفقرا، وأكثرها إحساسا بالوطنية وانفلات الطقوس وأبعدها مسافة عن النظام والتقوى والمسئولية المريضة التي تحكى ثلاثة أعوام عن الضمير ، لتراها بعد ثلاث سنوات بلا أي جزءٍ من الضمير.

هناك ، تحت خيمة من شبق جامح ، بدأت أرى أبي ، لم يكن يومــهــا يصــدق أن هذا الطفل الذي لم يصل التاسعة بعد ، إنما (يراقبه) في الليل كما في النهار ، أبي - يا لهذه التسمية المقدسة الكاذبة - كان هو المسئول الأول عن منزل تسكنه الأزمات والفقر والأمنيات معا .. كان يدري (رحمه الله) كيف ينسج (الفخ) لهذه السيدة الشهية زوجة العطار وهي واحدة من نزلاء البيت ، تجمع الدراهم يوما بعد يوم لئلا يطردها أبي في نهاية الشهر ، هو نفسه الذي راح يساعدها على جمع المال ، يعطيها من راتبه الفقير لئلا يطردها - أمام بقية النزلاء - في نهاية الشهر.

أما ثمن الكرم الذي لا يصدق آنذاك ، فقد كان هو نفسه الثمن الذي نعرفه في كل زمان ومكان.

أبي ، كان يفهم تماما، أن المرأة لا تريد أن (تخون) مطلقاً ، ولهذا كان يساعدها - فعلا - على صيانة نفسها من (الآخرين) .. وكما تفهمون طبعا، لم يكن أبي - في رأى نفسه - أي واحد من هؤلاء (الآخرين) فهي لا تشعر معه بالخيانة، مادام كما ستراه تلك السيدة أو سواها، معصوما من النجاسة والخسة والبذاءة والبخل، إذ ساعدها على البقاء في البيت طوال عام كامل أو نصف سنة ، بحسب قدرته على الصبر ، وأيضا ، بحسب ما تملكه هذه السيدة أو تلك من إغراء وإنتاج ومتع ومخاطر.

أعترف بأن أبي ، كان يخاف النساء ، برغم ذاك الولع الطافر المسعور بهن ، أعني ، كان يخاف أزواجهن طبعاً ، ولهذا ، لا يمكن أن يتحرش أو يغمز أو ينطق بشيء مع أية واحدة قبل أن يغريها بشيء - أي شيء - ويطمئن إليها قبل أن يخبرها بما يتمنى.

والنساء عند أبي على ثلاثة أنواع ، واحدة سوف تقول (كلا) وهي تعني (نعم) والثانية ستقول (ماذا دهاك) بغضب ، ثم تسأل نفسها (ماذا دهاني) بهدوءٍ ، أما الثالثة فهي أكثرهن شجاعة ، إذ سوف تأخذ مفتاح الغرفة منك ، وتقول (نعم) بلا رتوش وبلا خوف وبلا ضياع وقت هي أكثر منك حرصا عليه .. وكان أبي يعشق النوع الثالث هذا ، ذلك أن أبي من النوع الذي لا يريد أن يتأخر مطلقا عن أداء واجبه الغريزي الذي ابتلاه الله والشيطان به منذ نعومة قلبه ، وقد كتبت عن أبي عشرات القصص القصيرة ، هو البطل (الثمين) الذي أرفض أن أبيعه في المزاد العلني ، أنا - دون أبي - لا يمكن أن أكتب ، يوم أنزلته في التابوت الخشبي ، شعرت - فعلا - بأنني أخذت قصصي وخيالاتي وذكريات عمري وعشيقاتي وسيئاتي وحماقاتي وعنف ذاكرتي ومضيت

بها إلى المقبرة .. قلت يومها (وداعا يا ناصر جدوع ، وداعا يا صديقى ، أيها الفقير الغنى ، وداعا يا من أعطيتنى القصة ورميتنى إلى الهلاك).

لا أحد يدرى كم هو حجم الذعر الذى سوف نحس به يوم ندفن موتانا .. هى قصة تتكرر ، لكن حجم الذعر فيها واحد لا يتغير ، يوم أعطيت أبى للتراب وقرأت عليه (الفاتحة) لم أكن أصدق مطلقا أن هذا الرجل المخفى تحت طيات الأرض إنما هو نفسه (أبى) لكننى ، معذرة لم أخف يومها على جسدى من الموت ، أبداً لم أكن أخاف على جلدى من العمل البشع الذى سيأتى إليه ، كنت أخاف على الناس الذين أحب ، لا أريد أن أرى أىّ عزيز يموت قبلى ، لا أطفالى ولا أمى.ولا (بعض) أصدقائى ، ولهذا ، أنا لما أسمع خبر الموت ، أى موت ، لا أبكى ولا أتذمر ولا أنطق بكلام ، ذلك أن الموت مازال بالنسبة لى حالة لا ينفع معها البكاء ولا التذمر ولا الكلام، أنا حقا أسأل الله سبحانه وتعالى : لماذا نموت ؟ وهو سؤال سخيف ، لكنه معى ، يسكن فى ثيابى ويمرح تحت مساماتى وينام كل يوم على فراشى.. لماذا نموت؟؟

علمنى هذا السؤال الحزين، أن أكتب، الكتابة حالة من حالات البقاء حيا، وهى أطول شهيقاً وعمرا من الجسد البشرى، منذ كم من السنوات مات (شكسبير)ومازال حيا على المسارح وفى بطون الكتب الصفراء ؟ منذ كم من الذكريات رحل (طه حسين) ومازال يجلس معنا فى المقاهى والبيوت؟ منذ كم من القصائد والشهور مات (المتنبى) وها هو يمشى بصحبة مئات الشعراء، يسرقون كحل عينيه، ودون وعى منهم يؤكدون على أنه مازال وسوف يبقى حيا بين البارات ودكاكين الكتب القديمة ومنازل الفقر والفوضى والجمال.

أبى علمنى - بقسوته معى - أيام طفولتى، كيف أُنقذ نفسى من قضبان العائلة، وعلمنى بعد موته، كيف أبقى على قيد الحياة يوم قررت - بسببه - أن أبقى على قيد الإبداع حيا، على طريقة من سبقونى، أعيش وأكتب وأغنى مع كل يوم أرى فيه أن شهيقى مازال بخير. اليوم، بعد أن فارقنى أبى، أنظر إلى الوراء بهدوء، أحدق إلى حقائب مليئة بالقصص القصيرة ، لم أكتبها بعد، كلها تحمل وشم السيد ناصر جدوع الذى أعطانى اسمه دون أن يدرى - ليرحمه الله - أننى الوحيد بين أولاده وأحفاده من سيعطيه حفنة من البقاء، وكومة من السنوات تضاف إلى سنواته وشهيقه الذى انقطع فى السادس عشر من آب ١٩٩٢وكان اسمى آخر ما نطق به، وهو اليوم الوحيد الذى بكيت فيه على أبى وأنا أرى مائة وعشرة أعوام تختفى طى مترين فى مقبرة الكرخ، لا أحد يدرى أن تلك (الجثة) التى تنام هناك، كانت وراء نفورى وكتاباتى ونوبات غضبى وانفلاتى وهياجى ورعشة قلبى ، وإنما هى التى أورثتنى شبقى وأعصابى وفوضاى ونزقى وغرورى وبربريتى وبراءتى معا .. تلك الجثة ، وعلى امتداد أربعين سنة ، كانت أبى!

رخوة، وبلا نظام، فوضى ، وبلا قيادة، كانت حياة عائلتى تحت خيمة السيد (الأب) الذى يسافر إلى طهران واستانبول دون سؤال أو اعتراض من أحد، هكذا، على حين غفلة نسمعه يقول: غداً أسافر.

ويسافر فعلاً، لا يمنعه طفل مريض، ولا زوجة فى الشهر التاسع من حملها، لا يسأل عن بيت قد يتهدم ولا يلتفت إلى جسد - فى غيابه - قد يستباح، يأخذ جواز السفر والحقيبة ويمضى بسرعة لئلا يمنعه طارئ - غير ما ذكرنا - أو يكسر شوكته وعناده ماليس على خاطرنا من أسوار وأقفال وموانع.

كنا نراه يمشى بسرعة ، لا كلام ولا سلام، فهو على موعد ـ هناك فى طهران أو أنقرة ـ مع امرأة لاشك أنها أجمل من أمهاتنا وأطول قامة وأعلى شأناً من عشيقاته المبعثرات على امتداد اخطائه ورغباته المتناثرة شرقا وغرباً.

أبى، لم يكن يحب النساء (كما نحب)، أنا وحدى على يقين (أن أبى لا يحب النساء) ذلك أن الرجل الذى (يهوى، ويحب، ويعشق فعلاً) لن يختار طوال حياته سوى أنثى واحدة ، وكل اللواتى يأتين بعدها إنما يأخذن من الرجل ـ أى رجل فى الأرض ـ بقايا ذكريات، أو بقايا مآتم أو بقايا حب، أو بقايا قصة حزينة.

وأبى ـ كما أعرف تاريخه السرى ـ أحب مرة واحدة فى حياته ، امرأة لم يستطع أن ينالها ، اسمها (نجمة) كانت أكبر منه فى كل شىء، عمرها يزيد عامين عليه، وأخلاقها تزيد على ذلك مرتين، فما تمكن أن يخدعها، ولا تمكن أن يحذفها من رأسه، وكان أن غلبته على رجولته وتزوجت من رجل فى الجيش، أيام كان الملازم الثانى ـ بنجمة واحدة ـ يساوى فى وجاهته عشرين من نبلاء الحاضر.

ولم يكن أبى أيام شبابه وصباه، من النوع الذى يتسامح هكذا مع نوع من النكسات والهزائم، ولذا، كان عليه أن ينتقم من تلك السيدة التى رفضت أن يخطفها أبى، والتى رفضت إطلاقاً أن يتزوج منها.

وجاءت السنوات الثلاث بعد زواجها، مزوعة من أفكار، وبساتين من مؤامرات وخدع صبيانية، أراد أبى أن يمر منها إلى تلك (الزوجة) المصون التى أخرجت لسانها سخرية من وسامة أبى ونزقه ومن ثيابه الغالية التى كان عمى (المهاجر إلى نيواورليانز، فى أمريكا) يبعث بها إليه ليزداد بها نزقا ووسامة ويطمر بها بعضاً من الفقر الذى يطاردنا فى عموم أحلامنا وعلى طول حياتنا المزحومة بالحرمان.

ولم تنفع أناقته وثيابه المحشوة بدولارات أمريكا، وكان على أبى أن يفكر فى حل كاسح يستولى به على عواطف (نجمة) شاءت أم رفضت ، فقد أعماه الحب والشهوة معاً ، وصار (يغنى) ليل نهار فى زورقه الخشبى الذى ينقل به أهل الرصافة إلى جانب الكرخ ، وينقل معه شباب الكرخ إلى شرفة بيتها فى الرصافة .. كان أبى يومها (بلامًا)(*) شريفاً فى النهار وعاشقا سيئا فى الليل.

وكما يحدث دائما فى السينما المصرية ، بل ، فى قصص وأفلام (التلمسانى) العجيبة أو افلام حسن الإمام ـ التى يعرفها أبناء الماضى ـ سافر زوجها الضابط إلى فلسطين فى مهمة رسمية ، وترك الزوجة الجميلة وحدها ما يزيد على شهر واحد ، تمكن أبى ـ وقد اكتشف خللا فى العلاقة بين نجمة وزوجها بعد ثلاث سنوات من الزواج ـ تمكن من العثور على ثغرة قد يدخل منها إلى ذاك الحصن المنيع الذى اسمه (نجمة).

ولم يكن أمامه غير تلقين إحدى قريباته، كلاماً ستقوله فى حضرة السيدة التى جُن بها أبى (قد تسألون الآن ، وكيف عرفت أنا بذلك؟ وسوف أقول لكم ببساطة: إن هذه السيدة (نجمة) التى مات عشقاً بها أبى وباع نصف أعصابه وأمواله وأحلامه وإنسانيته من أجل الحصول عليها، كانت هى زوجته الأولى التى تمكن بعد رحلة دامت أربع سنوات من العذاب والمؤامرات والغناء فوق مياه دجلة ، تمكن أن يعمل على طلاقها.. تزوجها

* بلأما = ملاحا أو مركبيا

فوراً بعد مائة يوم فرضوها عليه لئلا تكون السيدة (نجمة) حاملاً بطفل من زوجها الأول الذى صار ملازما أول ويمشى بنجمتين ، ولكن، بلا (نجمة) معه!

حكايات أبى تؤرشفها بعض قصصى، كتبت عنه الكثير، ومازلت أراه بين الحبر والخيال وسطور أوراقى، بطلا بين افضل ابطال قصصى، لا تنافسه فى كتاباتى غير حبيبتى وسيدتى وجنونى الطافر الأبدى ، لاتنافسه غير امراة واحدة سميتها ذات يوم : ولية امرى ومازال عطرها ولون عينيها وكل شىء فيها ولياً من أوليائى أسلمه أمرى وأنام هادئا فى حضرة همسة ، أو بسمة ، أو رجاء ناعم على غد أجمل وأحلى.

اليوم ، وبعد أن رحل أبى عن نهر دجلة وعن نهر الحياة ، مازلت أصغى إلى أشرطة كنت ملأتها بذكرياته، مسجلة بصوته ، يحكى فيها ما أحكيه الآن لكم ، سوى أننى اكتبها بهدوء ، عن رجل لم يفهم الهدوء ، فقد كانت سنوات شبابه فوضى ، وأسفارًا ، وقماراً ، ونساء ، وتبذيراً بخلايا الجسد الذى ما كان يصدّق يوما أنه .. سيموت .

فى أول مرة أخذنى فيها إلى طهران ، كان عمرى تسعة أعوام ، كنت فى الصف الثالث الابتدائى ، اتباهى الآن أن ذكائى يومها كان يوازى طالباً فى الجامعة ، فقد كنت أفهم كل شىء ولم يستطع أبى أن يخدعنى أيام كان يُغلق الباب ويتركنى وحدى فى شوارع (طهران) على أن أعود فى الوقت الذى يحدده لى ، تماماً ، بعد أن تكف بكتريا شبقه ويشبع من تلك المومس التى تنام هناك بين أنيابه وتحت عظامه ولحمه الذى لا يشبع أبدا.

ولعل أغرب ما فوجئت به أيام طفولتى وصباى ، أن تلك «المومس» التى تكرر الذهاب إليها فى بيتها الجميل ، عند سفح بعيد فى أطراف طهران ، لا أتذكر منه الآن سوى أعشاب وزهور وماء يخرج من (مضخة) أثرية ، تلك المراة التى تجاوزت الخمسين من العمر ، والتى تغازل أبى أمام عينى ، أغرب ما فوجئت به بعد عامين - وربما ثلاثة أعوام - أنها كانت زوجته على سنة الله ورسوله ، لكنها ترفض العيش فى أيما شبر من الدنيا سوى ذاك البيت المنمنم المزخرف بالأنوثة والعطر والشبق الذى شعرت به حتى (أنا) مبكراً ولم يكن عمرى فى الرحلة الثالثة إليها - وإلى طهران - غير اثنتى عشرة سنة ، فكيف لا يتزوجها أبى ، وهو الرجل الذى كله رغبة وشهوة واحتراق وجنون؟

لذلك أعطيته الحق - كاملاً - فى خيانة أمى وخيانة (نجمة) وقبلهما زوجته (سنية) التى هربت منه فى ليلة عُرسها ، ولم يرها حتى ساعة موته (!) ولهذه السيدة قصة لا تشبه القصص ، أو هكذا كنت أحس بها أيام براءتى.

سنية . امراة أكثر من بسيطة ، أكثر من ساذجة ، أو هكذا تبدو أول وهلة ، لم تكن (مسلمة) كانت صابئية، من دم يختلف قليلاً عن الدم الذى جربه أبى فى بقية النساء، ولهذا السبب العابر ، أراد أبى أن يجرب هذا النوع من المسامات الصابئية ، وما كان بين يديه من حل - بسبب التقاليد والقوانين الدينية الصعبة - سوى الزواج منها ، لكن سنية ، لم تكن عذراء يوم تزوجها أبى ، كانت تريد أن ينقذها أبى أو أى (غبى) فى الكون ، عساها تعيش بعد ذلك فى (عذر) شرعى (أنها تزوجت) وتستمر فى حياتها بالطريقة التى تشاء.

كان أبى ضحية خطأ يستحقه تماماً ، وسنية ، كانت أول امراة ضحكت عليه ، ذلك أنها بعد ليلة عرسها ، هربت مع الرجل الذى تريد ، ولم يفهم (ناصر جدوع الزويعى) لماذا هربت سنية وقد تزوجها وأعطاها منزلاً

واسما وسمعة طيبة بين البيوت ؟ذلك أن أبى كان يفهم شيئا ـ كما قال مرة ـ واختفت عن بصيرته أشياء كثيرة لعل آخرها أن سنية تركته بعد ليلة واحدة وقد أعطته ما يريد من لحم وأشياء لم يرها هكذا في جسد نافر مخبول، وهى وحدها السبب ـ كما أرى اليوم ـ فى جنون أبى الذى طارده مع النساء فى كل مكان ، يفترس الواحدة منهن ثم يهرب منها ، كما فعلت (سنية) دون أن يفكر لحظة واحدة فى دموع تلك التى عافها بلا أى ذنب ودون أيما سبب سوى أنها تشبه امرأة أحبها ذات يوم وكان اسمها (سنية) ..

هذه السيدة التى جن بها أبى ذات يوم . مازالت على قيد الحياة ، فى السبعين من العمر ، وقد رأيتها قبل أيام قرب وزارة الدفاع تسأل عن جندى مفقود اسمه (عرفان) عرفت بعد يوم واحد أنه ثالث أولادها ، ولحظة أن أخبرتها أننى (عبد الستار) بن الحاج ناصر جدوع ، شهقت وقالت : أما زال على قيد الحياة ؟

فقلت لها : أنا وحدى ياسيدتى من يعرف كل شىء عنكما .. وأبى مازال حيا يسأل عنك .

فقالت بهدوء : سامحه الله ، إنه لا يعرف الفرق بين المرأة والبعير.

وعندما أخبرتها بما أعرفه عنها ، قالت : هذا كلام مضحك ، لا أعرف كيف تصدقه أنت ، فقد بقيت زوجة لهذا الرجل أكثر من عام واحد ، ثم حاربنى بالنساء ، يأتى بهن إلى البيت على هواه ويرحل معهن إلى حيث لا أراه ، ولم يكن أمامى ـ وقد أصابنى مرض فاجع بسببه ـ سوى أن أترك الفراش وغرفة النوم لمن يشاء لها الدخول، وقررت نسيانه كما ينبغى نسيان أى مريض لا علاج له.

قلت لها : إنه يحلم أن يرى سنية ، منذ سنوات وأنا أسمعه يتمنى ذلك ، فقالت وهى البسيطة الساذجة جداً : لا تصدقه أرجوك ، إنه يحب أى شىء يتخلى عنه وإذا ماتركته معزاة فتراه يبحث عنها فى كل زقاق وممر وبيت، وإذا ما عثر عليها وأعادها ، فسيتخلى ثانية عنها .. أرجوك أن تصدقنى أنت.

أرعبنى حقا ما قالت ، تلك السنية التى تسللت إلى أبى على غفلة من نسيجه الخرب الدموى ، هو الذى أعطانى جملة (أخطاء) سميتها الصواب وأنا أفكر فى قدسيته وسموه وتاريخه أيام طفولتى وصباى، ومنها، من سنية، قررت أن أتخلص من هذا الموروث المرعب الذى عافه أبى فى ممرات عقلى وربما فى نسيجى أيضاً.

أية لعنة ياربى، أننى اكتشفت زيف هذا الرجل الذى كان أبى ؟ أنا لا أصدق اليوم كيف تمكن (ناصر جدوع الزويعّى) أن يعيش بلا عقاب طوال حياته ، هو الذى اغتصب الدنيا وكان يسرق ما فيها من متع وأفخاذ ونهود ، والذى كان الزواج ـ بالنسبة إليه ـ مجرد ورقة يخدع بها القضاة ويفعل بعدها ما يشاء بأحلى النساء؟؟ كيف تمكن هذا الرجل الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة أن ينام ويصحو ، ويصحو وينام مع أقرب النساء إلى روح المستحيل وأقربهن إلى جسد المعجزة؟

ورغم هذا ، سأقول بإصرار ، إن أبى رجل مسكين ، لم يفهم من السياسة سوى أنها (نورى السعيد) ولم يفهم من الحزب الشيوعى سوى أنه مجرد شىء أحمر ، ولم يفهم من النساء سوى أنهن (متعة) و(انتصار) وسباق رجال يركضون كما الخيول أو كما الكلاب على عظمة دسمة .

حزين عليه أنا ، برغم كل حماقاته وعيوبه وتاريخه المزخرف بالنساء ، حزين عليه أنا ، لاسيما وقد أنهى سنواته بالذهاب إلى بيت الله الحرام ثلاث مرات ، وفى

كل مرة يرجع فيها إلى بيته العتيق ، يكرر الذنوب نفسها ويمضى إلى جاراته يتحرش بهن على أمل فى الرأس (أن الله سيغفر كل شىء ما دام أبى قد مضى إلى كعبة الغفران ، يضرب الشيطان هناك ويرجمه بالحجارة والأمنيات : أن يكون الله قد رأى الحجارة ولم يشهد التحرش بالنساء) !

فقيرا كان أبى ، لا أفهم حتى اليوم ، كيف سافر إلى الكرة الأرضية شمالاً وغربا ، من أين يرحل صوب الهند ويبقى هناك عاماً ويزيد ، ثم يكرر الرحيل إلى طهران عشرات المرات ، ومن بعدهما إلى أنقرة واستانبول وصوفيا ، كيف تمكن هذا الرجل البسيط أن يأخذنى إلى القاهرة وعمان ودمشق وبيروت هو الذى كان راتبه الشهرى مجرد دنانير لا تزيد على عشرة؟

هل كان أبى عميلا لجيش سرى فى (برلين) مثلا ؟ أم كان جاسوسا فى حضرة (الرايخ الثالث) ؟ هو الذى لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، الا يمكن أن يخدعنا - مثلاً - إذا ما أصبح جنديا يحارب أعداء (الشاه رضا بهلوى) فى طهران أو (معارضا) لنظام ستالين حقداً على شاربه الكث الذى تختفى تحت ظلمته عشرات النساء من (ستالينغراد) أم كان أبى مجرد (بلاّم) يغنى على هواه وينام على هواه ويبكى ويصحو ويهوى على هواه؟

أنا أعترف الان ، بأن أبى - ذاك النحيف القوى الفقير - لم يكن أى واحد من (هؤلاء) لكنه ، كما يعرفه الموتى من (أصحابه) كان أكثر من عميل وأكثر من جاسوس وأكثر من معارض وأكثر من بلاّم ، لأنه - أصلا - كان يحب - أو يتمنى - أن يكون كل ذلك مرة واحدة ، مجرد حلم ، أو أمنية ، كما فى السينما ، وكما فى إذاعات الدنيا يومذاك ، ولم يكن أى شىء من هذا سوى رغبة صبيانية تزيد قليلاً على حلم كاذب أو تزيد - خطأ - على عقل مراهق يعشق أن يحقق أى شىء دون أيما ثمن ودون أى شىء، ولهذا السبب نفسه أخفى عنا - أبى - تلك الدولارات التى تأتيه من (نيوأورليانز) من عمى المهاجر إلى هناك ، أخفاها عن الدنيا كلها ، ليبدو أمامنا غريباً ، غامضا ، وهو يسافر ويعطى النساء نصف إيجارهن ونصف أحلامهن ، ليأخذ بدوره ما يشاء من أحلام وإيجار وتباه.

لهذا ، مازلت أقول مع نفسى وأحيانا أكتب فى مذكراتى : إن أبى لم يجد سبيلاً إلى إرضاء غروره - هو الذى لا يملك أى شىء - سوى سبيل النساء ، ينتصر عليهن ، ثم يجرب النصر ثانية وثالثة بعد كل نصر سابق، نصر من هذا النوع اليسير الممكن ، بلا حروب ودون بنادق وبلا ضحايا ، ودعونا نتذكر أن الحصول على النساء فى الماضى أصعب مئات المرات من الحصول أو الفوز بهن فى الحاضر .. وكان (النصر) آنذاك يوازى ملاحم من النصر فى أيامنا هذه ، لاسيما أن السلاح الذى كان يستخدمه الرجال ليس أكثر من غزل فقير - وأحيانا مضحك - غزل يمضى إلى النساء عن طريق النساء ، وهى لعبة قديمة كما تعرفون ، لكنها ، مازالت (حية) حتى يومنا هذا ، دون أن يتطور فيها أو يضاف إليها أى شىء سوى أن الموافقة تأتى بشكل أسرع.

أبى، يرحمه الله، كان يحبنى أكثر من بقية أخوتى وأخيّاتى، أنا - كما يقال عنى - آخر العنقود، فى شجر العائلة، كان معى ستة أخوة وأربع أخيّات، وأبى كان يكرر أمامى سورة (يوسف) بين شهر وشهر، وأحياناً بين يوم ويوم «قال يابنى لاتقصص رؤياك على إخوتك فيكيدوا لك كيداً، إن الشيطان للإنسان عدو مبين» ثم «إذ قالوا ليوسف وأخوه أحب إلى أبينا منا ونحن عصبة، إن أبانا لفى ضلال مبين» يقولها، كمن يريد أن يذكرنى أو يرشدنى إلى حقيقة لم أكن أفطن إليها، هى أننى الولد

الوحيد من زوجته الأخيرة، وأننى قد أكون - كما يظن - ضحية حقد قد يأخذنى إلى القتل أو إلى ذنب كاذب يشرب دمى على غفلة من رقابته وحرصه، ولهذا السبب فقط، كان أبى يأخذنى معه فى كل رحلة وفى كل مهمة قد يطول أو يقصر زمانها داخل أو خارج العراق.

وأبى - منذ طفولتى - احب ذكائى واختلافى عن بقية العائلة، يتباهى بنجاحى فى المدرسة، يشترى عباءة لأمى فى كل مرة أعطيه شهادتى ويرى فيها أنى الأول على مدرسة (الأشبال الابتدائية للبنين) ثم الأول على متوسطة اليرموك، وكذلك الأول فى إخفاء جرائمه وأسراره فى طهران وأنقرة واستانبول، بل، الأول أيضاً فى طمر أكبر مفاجآته يوم تزوّج تلك (الطهرانية) الشهية التى كان بيتها على سفح من شبق وشفاه وفراغات كنت احس بها قبل أن أراها وأعيش فيها كما عاش أبى وراها.

اعترف بأننى فخور بهذا الرجل الغريب الذى أحتاج إلى زمن - بعد موته - كى أصدق انه كان أبى.. رأيت منه - على بساطته وعفويته الملفقة - ما لم أعثر عليه فى دهاقنة التاريخ من رجال مولعين بالمرأة والجنس والمكر الرجولى الذى يحتاج فيه المرء إلى عشرات السنوات ومئات الدروس حتى يفرض الواحد منهم إرادته على امرأة محصنة بالعفة والشرف الرفيع.

أبى وحده الذى التفت إلى صفة (الرفيع) وفسرها على طريقته، ثم تمكن بشطارة ابن البلد من قطع ذاك (الرفيع) ليأخذ مايشاء وقت يشاء من مسامات، وشفاه، وزوايا لحم دافئ، وتمكن هو (الأمى) الذى لايفهم القراءة ولا الكتابة من أخذ حصص الكثيرين من علماء ذاك الزمان وأشطر من فيه من عباقرة ومؤدبين وأغنياء ومتمردين ورجال سياسة كان يرى - أبى - أنهم أفضل منافسيه، لأنهم يهربون فوراً وبسرعة إذا ما ارتبط الحال بسمعة أى واحد منهم.

أبى ماكان معنيا، طوال مراهقته وصباه وشبابه وبدايات رجولته، بهذا الشىء الغامض الذى يسمونه (السمعة) ولهذا، كان يفعل أى شىء، ويقطع رقاب التسميات والصفات على هواه.

أنا أعرف كل شىء عن أبى، وسوف أرفض أن أعطيه غير مافيه من حسنات وطيبات، وهى قليلة جداً على كل حال، ينبغى أن اذكر لكم بعض حسناته، لئلا يتذمر فى قبره من إجحافى ونسيانى ومن هذا النكران الذى يحرك الجثة فى مكانها وتصرخ: إن الله يرى مالا نراه وإن الشيطان نفسه سيرفض نسيان الجزء الثانى من حياة أبى.. ولهذا سأخبركم عن أشياء ربما تبدو عند بعضكم نوعاً مّن التزوير بعدما أخبرتكم به من ولع مريض بالنساء ورحلة لامعنى لها صوب المدينة المنورة والكعبة الشريفة، لكن الحقائق قد تتأخر، ورغم هذا ستظهر ذات فجر أو ذات ليل بارد، وإذا بها تأتى طوع اليدين كما الماء النقى نغسل به حاضرنا ونرفض أن نغفل - بعد النظافة - حقيقة ماجرى فى بئر ماضينا.

أبى - يشهد الله - رجل طيب، نقى القلب والسريرة، لا ذنوب له - مع الحياة - سوى ما اقترفه مع النساء وعلى وجه الخصوص مع (زوجاته) الأربع، سنية، ونجمة، والطهرانية، وأمى حفيظة فارس، أما غير تلك الذنوب، فهو كريم اليدين، وعلى جانب كبير من الرأفة والتسامح والرحمة، يمكن أن يبكى على أى خبر يؤله شخصياً أو أيما خبر يوجع أو يؤذى أى فرد من الجيران والأصدقاء والأقارب، يغفر بسرعة، بل يشعر بالفرح أن ثمة من يسأله السماح.

فى مساء لايمكن نسيانه أبداً، مات جارنا (الملاّ عباس أبو حسنة) بائع الدوندرمة الشهير، وهو أب لكومة من البنات، زوجته على جانب من البؤس والفاقة والضعف، لاتدرى يومها ماتفعل مع جثة الملاّ، ولاتفهم

كيف يمكنها أن تعيش مع البنات بعد موته، مقطوعة - كما قالت - من شجر الدنيا ومن عشيرة لم تعد تسألُ عنها.

فى ذاك المســـاء، أبى هو الذى أنجـز كل شىء، التابوت، والقبر، والفاتحة، والقهوة المرة، وعشاء اليوم الثالث، ثم، وتلك هى المعجزة، أعطاها مائة دينار كانت كل مايملكه انذاك، ولم تكن الحكاية (مساومة) منه على جسد فتى، أو على أمل فى الحصول على بنت أصغر منه بعشرين سنة من بنات الملا، بل، تمكن أن يشترى ماكينة خياطة نوع (سنجر) أعطاها لزوجته (أم حسنة) تعمل عليها من اجل أن تعيل بناتها.

وأكثر من هذا، كنا على يقين أن أبى صار يعمل ساعات أطول، كيما يحقق شيئا من الفرح لتلك العائلة البائسة، كنت أرى أمى وهى تمضى إلى زوجة (المرحوم) تسامرها وتشاركها بعض طعامنا.

وفى تلك السنة لم يسافر أبى، بل احتفظ بالدنانير من اجل بيت مسكين أحس فى ساعة ما، بأن عليه - هو دون سواه - إنقاذ أهله من الجوع والعهر والتشرد.

هل فعلها أبى - ياترى - من أجل غاية لم اكشف عنها؟ أنا شخصياً لم أسمع بذلك قبل ولا بعد موته، وإحدى بنات (الملا) وهى مازالت تاتى لزيارة أمى، أشعر بالسعادة تغمرنى فعلا وهى تخبرنى بما جرى، بل، تطورت الحكاية بمرور الزمن وأصبحت أكرم مما كانت، حتى صار أبى - على حين غفلة - أكبر من حاتم الطائى، وكم حاولت ابنة الملا هذه أن تساعدنا كما ساعدهم أبى، هى التى تملك - اليوم - عمارة من ستة مكاتب تجارية وأربعة صالونات حلاقة وسيارة سوبر صالون بيضاء، وفى كل مرة أراها فيها تكرر:

- لكم فى أعناقنا - حتى نموت - كل ماتشتهون.

والغريب فى حكاية بنت (الملا) هى أنها لاتدرى - فى كل مرة أصادفها - أن دين أبى الذى أشتهى أن اتسلمه أنا ذات يوم، هو نفسه الذى فكر فيه أبى (مع أمها) ولم يفعله - ربما - ذات صحوة من ضمير، أنا على يقين من انه نادم عليها، فقد كانت عائلة (الملا عباس أبو حسنة) وبالذات ابنته الغنية الشهية هذه من أحلى ماترك الله من جمال فى محلة الطاطران قبل أربعين سنة.

الآن، أيها الأصدقاء، أبى ترك الدنيا لكم، كما ترك القصة القصيرة يتيمة على قلمى . ها أنتم ترون كيف تمكنت أن أبقيه - بينكم حيا، وكيف أعطيته - معكم - شهيقا أبعد وأعمق وأطول.

ربما سلبته بعض حسناته، أنا أعتذر منه ومنكم، لكن، يكفينى أننى - هذا المساء - جئت به إليكم، فإن كان قد أعجبكم، أكون بهذا قد كفرت عن ذنوبى بشأنه وإن كان العكس، فقد كنت على حق فى هذه الثرثرة التى سميتها (موجز تجربتى فى كتابة القصة القصيرة) وأرجوكم أن تصدقونى، إذا ماقلت لكم، بعد هذه الرحلة القصيرة فى حياة أبى، إننى تركت وراء ظهرى من (العجائب) مايكفى خمسة أجزاء أخرى وحفنه إعتذارات عن حياة طالت اكثر من مائة وعشرة أعوام هى عمر أبى تماماً ، وقد انتهت - بالنسبة لى - يوم قررت أن أكتب لكم هذا الكلام ، الذى سوف اقطعه بالسكين، وأقول - بلا تردد - شكراً لكم، فقد ساعدتمونى على قراءة سورة (الفاتحة) على روح أبى «ناصر جدوع الزويعى»، وفى الوقت نفسه، ساعدتكم على ذلك ايضاً دون أن نمضى معاً إلى المقبرة.

أطال الله فى أعماركم جميعاً، وإن شئتم فى (عمرى) ايضاً، وعمر حبيبتى و أطفالى وفى عمر الجزء التالى الذى سأكتبه إذا ماشعرت بأنكم بحاجة إليه.

هل أنتم بحاجة إليه؟



بروجرام

إذنْ ساقوّسُ ظهرى نحو الخلْفِ

ليصبحَ رأسى عشا

تسكنُهُ عائلتى:

طَيْرى الذكرُ

وتحتى طيرى الأنثى

وأمامَهما فَرْخٌ

ينْخرُ أو يستندُ إلى الحيطان

علىَّ إذن

أن آكُلَ كلَّ عشائى

أن أستثنىَ حلُما

لأعلّقَهُ فى الزنزانةِ

ثم أقوسُ ظهرى نحو الخلفِ

أفكر فى خطواتى

وإذا جاءَ الحفارونَ

وسرقوا منى ماتحَت القدميْنِ

سأسقط

ظهرى يطأُ الأرضَ

وعائلتى

ستظلُّ على هيئتِها

عاليةً

تَتوضأُ فى أسرارى

وأنا سوف أصالحُ نفسى

وأعزِّيها

فوقى سحُبٌ

وسماواتٌ

فوقى سربٌ أبيضُ

فوقى ريحٌ

فوقى ليل

فوقى نجم حين يزلُّ سيركضُ نحوى ويغطِّينى.

سمية رمضان

البيت القديم عند نهاية الأسفلت



رجعت إلى البيت القديم فى مرايا الذاكرة الطيبة، تلك التى تنسى أن تعيد الأوجاع كما كانت فى محلها من العقل الواعى. عندما وصلت إلى الطريق الترابى الذى يدلف عبر سور صغير تحوطه أشجار (الجزوارينا) لتحجب الحديقة فلا تظهر إلا مقاطع ضئيلة من البناء فيبدو للخيال من هذا البعد، أكبر من الحقيقة التى تسجلها العين بعد الولوج من باب السور الحديدى المريع.

أعشاب الورود البلدية تحيط بمساحة داكنة من النجيل الأخضر الناعم، وفى الثلث الأخير من تلك المساحة المفتوحة تحت ظل بلكون عريض فى الدور الأرضى أقيم سقفها على عمد، تجمّع أناس فى ملابس صيفية مرحة فضفاضة يشربون عصير الليمون ويأكلون سندويتشات صغيرة. وضُعت (الشفاشق) الزجاجية الكبيرة وصينية السندويتشات فى ركن تحت شجرة مانجو سامقة، على (طاولة) مربعة عليها مفرش أبيض شاهق من مفارش «أخميم»، رسم اللوتس.

تقدمت فى ثبات أحييهم إلا أنهم لم يلتفتوا لى، فذهبت إلى السندويتشات وأخذت واحداً كانت به جبنة «ملوى» البيضاء ذات الرائحة النفاذة وخيار منعش. أخذت أقضم السندوتيش وأنا أدور حول البيت إلى حديقة الخضروات فى ظهر البيت. وقعت عينى على التكعيبة، لم تزل حبلى بالعنب فى هذا الوقت المتأخر من السنة. والتفتّ عن يمينى ورأيت البئر العتيقة.

منذ اللحظةالتى تجاهلنى فيها جمع الليمونادة. داخلنى شعور بأن على الحرص الا يلحظنى أحد. ووجلت بلا داع حقيقى عندما سمعت أصواتًا تقترب من الباب الخلفى.

اختبأت وراء صفصافة كانت تهل من جدول ماء خلف السور ورحت أراقب مصدر الصوت. بعد قليل ظهرت صحبة من البنات الواحدة فى كعب الأخرى. خمسة أو ستة بنات كبراهن لا تزيد عن الثانية عشرة من عمرها.

كن يلبسن ملابس بيضاء منفوشة، وفى خصر كل واحدة يلمع حزام عريض من الساتان فى ألوان زاهية وفى شعورهن فيونكات بيضاء منشاة: كن يضحكن ويثرثرن ثم رُحْن فى اتجاه التكعيبة. ظننت أن فى وسعهن رؤيتى لكنهن لم يلحظننى فاستجمعت بعضًا من الشجاعة ودخلت من الباب الذى خرجن منه.

كانت الصالة الكبيرة فى الدور الأرضى تغمرها شمس بعد ظهر خريف الصعيد، أما الردهة المؤدية إلى غرفة الطعام والمطبخ فكانت مظلمة تمامًا. دلفت عبر الردهة وفتحت باب غرفة الطعام؛ غرفة طويلة ممتدة، على جانبها الشرقى شبابيك طويلة تؤدى إلى البلكون الذى كان الجمع يأكل تحته السندويتشات، أما نهايتها فتؤدى إلى حجرة مربعة متوسطة الحجم. فتحت شباكًا عن يسارى ودخلت البلكون واختبأت وراء عامود من عواميدها، وأنا أتحرك بحرص شديد بين كنب وكراسى من الخيرزان القديم عليها (شلت) ومخدات فى لون أصفر ليمونى بهيج. ورحت أسترق السمع. كانت النساء تضحكن ضحكات صغيرة، يكتمنها بسرعة، والرجال يمسحون على شواربهم من حين لآخر، فجأة هلت على الجمع سيدة عجوز، فقام من كان جالسًا واعتدل فى وقفته من كان واقفًا، وجرى اثنان من الرجال صوب السيدة، بينما قطع آخر حركته.

ما إن وصل الرجلان اللذان سبقاه إليها حتى رأى أن جهده لن يفيد شيئاً. تنحّى رجل وامرأة كانا يجلسان على كنبة تحت البلكون مباشرة عن مكانيهما للسيدة ولما أوصلها الرجلان اللذان هبا إليها إلى الكنبة، أجلساها فى رفق وحرص وكل واحد يمسك بذراع.

لم تكن امرأة ضعيفة كما قد يتراءى لمن يرى كل هذا الاهتمام، لكنها كانت بدينة جداً، ملأت الكنبة تقريباً عندما جلست. ووقف الجميع فى أدب ينتظرون فيما يبدو أن تسمح لهم بالاسترخاء. نظرت إليهم السيدة نظرة ازدراء شملتهم جميعاً وبدا صوتها لى مرهقًا وهى تقول:

ـ «هذه آخر مرة أقول فيها ما ستسمعون الآن.

البيت فى حاجة إلى صيانة. إذا أردتم أن تصطحبوا أولادكم إلى هنا كلما يحلو لكم، فاعلموا أنى منذ أصبحت لا أقوى على صعود السلم إلى الدور الثانى وكل شىء فيه أهمل وصار إلى خراب:

حجرة الخزين الشتوية طالتها المياه ولا يحضرون لى شيئًا منها إلا ويكون عفنًا، البطاطس والثوم والبصل اقضى ساعات أفرزها فى عبث للحصول على بضع ثمرات تصلح. حجرة الجلوس اهترأت ستائرها ونالت «العتة» من كل الأكلمة. المطبخ الصغير لا يُدَخل منذ انفجرت فيه أنبوبة الغاز وأحالته شيئاً أسود مهببا لا معالم له؛ وخزان المياه العلوى صدئ وتنزل منه المياه فى لون الشاى لو فتحنا محبسه عندما تنقطع الكهرباء عن الطلمبة، ورفع المياه من البئر يحتاج مجهوداً لا أقدر عليه. «البغدادلى» فى البلكون الشتوية يتهاوى مات اللبلاب والفل والياسمين. بيتكم يتهاوى ومع ذلك فالمشترون كُثُر. ثم سكتت برهة ولما حاولت أن تكمل انحاشت الكلمات. كانت متأثرة جداً لكنها لم تبك. وبدا الجمع متأثراً لتأثرها فراح واحد يصب لها كوباً من الليمونادة وآخر يخرج من جيبه منديلاً ويعطيه لها بلا داع وأخرى تمسح على شعرها فى رفق ومحبة، وشغلوا أنفسهم بها تماماً. بعد قليل أراد أحدهم أن يخفف من ثقل الموقف فراح يطلق نكاتاً هزيلة ويرجوها أن تبتسم، لكن الحزن بقى جلياً على محيّاها رغم المحاولات، وكانت من حين لآخر تهز رأسها فى أسف يميناً ويساراً ثم قامت وتركتهم ولم يتبعها أحد. بعد قليل رأيتها تدخل البلكون الذى كنت فيه، جلست على كرسى فى الطرف وراحت تنتحب.

فى اللحظة التى اختفت عنهم فيها عاد الجمع سيرته الأولى قبل مجىء السيدة العجوز. وبدأت غرفة الطعام على يمينى تضج بأصوات إعداد سفرة الغداء وشممت رائحة طعام طيبة، ثم رأيتهم يدخلون الواحد تلو الآخر ويأخذون أماكنهم ويبدأون فى تناول الطعام ودار بينهم حديث أبدوا فيه حماسة وتشبثا بوجهات النظر.

فمن قائل أن أفضل الأوقات للمغادرة هى الصباح الباكر ومن قائل أنهم لو غادروا فى الصباح فعليهم أن يبدأوا قبل طلوع الشمس، وأنه حتى ذلك لن يقيهم قيظ الظهيرة لطول المسافة إلى القاهرة؛ ثم قرروا بالإجماع وقبل انتهائهم من الطعام السفر بعد الغداء مباشرة لأسباب لا علاقة لها بالجو. تركوا السفرة على حالها. وتعالت جلبة لملمة الأشياء وأخذوا ينادون على البنات اللاتى كن مازلن تحت التكعيبة فيما يبدو، ثم راحوا يبحثون عن السيدة البدينة العجوز التى كانت غارقة فى تفكير عميق منذ لحظة، لكننى لما استدرت كانت قد اختفت. سمعت أحدهم يقول:

ربما نجحت فى الوصول إلى الطابق الثانى! وانطلقت ضحكات النساء الصغيرة وهن يدخلن العربات التى كان يقودها الرجال، واختفوا جميعاً بسرعة على الطريق الترابى.

ماجد يوسف

عصمت داوستاشي
وديوان خيالات فنجان القهوة!

يسمى الفنان داوستاشي معرضه الأخير «ديوان خيالات فنجان القهوة» ثم تحت هذا العنوان الرئيسى عنوان آخر فرعى احتوى على كلمة واحدة هى «الرسوم» بما يعنى أن هذا (الديوان) لخيالات فنجان القهوة.. هو متن شعرى يتكون من جزئين، جزء خاص بالرسوم (وهو ما احتواه هذا المعرض من لوحات فعلا) وجزء آخر مكتوب لم يصدر بعد، أو ربما لم يكتب بعد، كما يشير الفنان نفسه فى تقديمه لبطاقة معرضه بقوله: «.. هذه الرسوم مغرية لوضع نص نثرى أو شعرى لها قد أكتبه أو يكتبه غيرى، وقد تطبع الرسوم مع النصوص فى وقت لاحق..» وحتى لاتؤجل هذه الرغبة (الشعرية) تماما.. سمى داوستاشى لوحاته الـ ٣٤ بأسماء غريبة وجميلة يصلح كل منها بدون شك اسما لديوان شعر فعلا.. مثلا: «الصحوة لا تصح مع الموميـاوات» أو «فراشات الحلم الحزين».. أو «فى العشق تكثر الزخارف والرغبات» أو «فرحة الانعطاف التى لن تحدث».. الخ.

.. ومهما كانت المداخل التى يتصورها داوستاشى لعمله.. أو يحاول إيهامنا بها من «خيالات فنجان القهوة» أو من العناوين الشعرية للوحات.. أو من تسميته لمعرضه بالديوان.. إلى آخر كل ذلك..

فمن المؤكد - إذا تجاوزنا عن هذا الغرام الأدبى (وهو قديم لدى الفنان) - أننا أمام إنجاز فنى متميز بمعايير التشكيل وحده.. وبأبجديات لغة الصورة فحسب، بل إن داوستاشى قد ابتعث الشعر فعلا.. ولكن ليس من كلمة (الديوان) التى صدر بها معرضه، وليس من العناوين الشعرية للوحات، وإنما فجر داوستاشى الشعر من

صلب رؤيته التشكيلية نفسها .. وخلق بحساسيته النافذة (قصائد الصورة) و(ديوان التصوير) و(أبيات الشكل)، ولذلك فحتى لو لم يصاحب هذه الرسوم بنص شعرى أو نثرى - كما أشار وتمنى - لكانت بذاتها مكتملة المعنى (فنيا).. وتامة الوجود بنفسها (إبداعيا).. وبهية الجمال بمحضها (تصويريا).

وإذا تغاضينا عن مسألة «خيالات فنجان القهوة» هذه.. ليس لأننا لانصدقها.. بالعكس.. نحن نصدقها تماما.. لأن الفنان - أى فنان حقيقى - تداعبه (رؤاه) وتشاغله (كائناته) وتخايله (مخلوقاته) باستمرار.. ومن مصادر متعددة قد يدهش لها الإنسان العادى إذا عرفها، وربما لاتخطر على باله قط.. بل قد لايراها على الإطلاق، ولاتستلفت نظره العابر بالمرة، بينما يزدحم بها الوجود البصرى المحيط بالفنان الثاقب النظر، المرهف البصيرة.. فقد يرى الفنان عوالم حاشدة - مثلا - فى تشكلات السحاب، أو فى تجاعيد وحفر وتقشر البياض وتساقطه من حائط متآكل، أو فى ظلال الأشياء المتداخلة والمنعكسة بشكل سلويت على حائط يغزوه ضوء شاحب، أو فى هيئات بقع المياه الطينية فى مستنقع صغير، أو فى خيالات فنجان القهوة.. الخ..

ولكن يظل لهذه المداخل كلها فضل المثير أو الحافز أو المنشط لمخيلة الفنان الذى يبدع فى النهاية (رؤيته الخاصة، ويبلور (منظوره) الجمالى، ويجسد (روحه) العميقة التى ينعكس عليها الوجود بطرائق وزوايا متفردة تقتصر عليه هو.. وحده (الفنان). بمعنى آخر.. إن المثيرات مهما كانت، ومهما اختلفت - فى حالة داوستاشى - لكنها بالنسبة له ليست أكثر من باب ملكى آخر للعبور إلى عالمه هو.. فدائما فى معارض داوستاشى - ومهما كان المثير أو الباعث - هناك فقط .. داوستاشى.

ولكن.. ما هى ملامح هذه الخصوصية الداوستاشية فى الفن؟!.. طبعا ليس بإمكان ناقد - مهما كان - الإمساك بالأبعاد الكلية لعالم وعمل الفنان الحق لأن هذا العمل وذاك العالم.. وجود شاسع الأرجاء، متكثر الأنحاء.. (كون بحاله) ليس من السهل الإحاطة به، ولابرحلة ثلاثين عاما مع الإبداع الفنى.. هكذا فى جملة.. ولكن قصارانا أن نستند إلى تلك العبارة الشائعة والتى قد تبرر جهدنا تبريرا ما.. تلك القائلة «مالايدرك كله لايترك كله» وهو ما سنحاوله الآن ونحن موقنون أننا لو أثبتنا شيئا فستغيب عنا أشياء أخرى كثيرة بدون أى شك..

الانطباع الأول - التلقائى المباشر - الذى تتركه لديك مشاهدتك لأعمال داوستاشى هو الإحساس (بالأصالة).. ومع أن هذه الكلمة الجميلة قد ابتذلت لحد كبير من كثرة تكرارها فى سياقات لاتخصها.. وفى توصيف حالات لاتعنيها، وإنجازات كاذبة ومزيفة تنتسب لها زورا وبهتانا.. إلا أن داوستاشى بعمله، يعيد لهذه الكلمة حقيقتها، ويعيدها إلى التطابق الكامل مع موقعها الصحيح الذى تحتله بكل جدارة وثقة فى معرضه، وتمتلئ بكامل معناها الحق حال مصافحتك - كمشاهد - لمجمل أعماله تلك..

والأصالة التى نقصدها، تعنى ببساطة، الشعور اليقينى أنك إزاء طابع «مصرى» مؤكد.. وشخصية (مصرية) لاشك فيها .. وبرغم ذلك ، فهذه (المصرية المؤكدة) لاتعنى الانعزال عن الراهن، أو الإغراق فى الماضى.. بل تعنى احتواء هذا الماضى وهضمه وتمثله.. بعمق وجذرية.. وليس التعامل معه هذا التعامل السياحى البرانى الملصوق..

لدى داوستاشى - إذن - علاقة صوفية، جوانية، روحية بتراث أجداده (جميعا).. فراعنة وأقباط ومسلمون.. وهذه الجملة الأخيرة الشائعة الاستعمال أيضا، والتى كثيرا ما تقال بسبب وبدون سبب، وبحق وبدون وجه حق.. تكتسب دلالاتها الكاملة فى حالة داوستاشى.. هنا استبطان بليغ ومتواشج وعضوى للمنظومة (التشكيلية) المصرية منذ عهودها السحيقة.. لحلولها.. ومنطقها البنائى.. ومعالجاتها للمساحة.. وفهمها للتكوين.. ورؤيتها الخاصة للوجود وتفاصيله.. وللكون وأبعاده.. هنا تشرب محب وعاشق لأساطيرها ولتصوراتها الميثولوجية، ولعقائدها الدينية، ولشخصيتها الفنية الراسخة .. عمقا فى التاريخ، وعرضا فى تجاور منجزات هذه الحضارة المعجزة عبر مراحلها المختلفة أمام العين المعاصرة التى تطالع فى لحظة زمنية واحدة ودفعة واحدة.. المنجز الفنى الفرعونى، مع اليونانى/ البطلمى/ الرومانى/ السكندرى (الهيلينستى)، مع القبطى، مع الإسلامى، حتى العصر الحديث.. هذا بشكل عام.. وإذا أردنا الاقتراب التفصيلى أكثر إلى بعض الملامح المشيرة لهذه المصرية الأصيلة.. فلعلها أن تكون مثلا - عند داوستاشى كما هى عند قدماء المصريين - فى المنظور البروفيلى لتصوير الوجه الإنسانى من الجانب باستمرار، وفى منطق رسم العيون وسحبتها المصرية الشهيرة وتأكيد حدودها بخطوط سوداء واضحة، ثم هذا الحضور الطوطمى الكثيف للحيوانات والطيور، ليس ذلك فحسب بل تلك الرؤية الموحدة للحيوانات والطيور والإنسان فى إهاب مادى واحد فى أحايين كثيرة، طبعا كان لها أسبابها العقائدية والدينية والأسطورية لدى المصرى القديم، ولكنها مع داوستاشى تصفى وتنقى إلى جوهرها البصرى التشكيلى المحض الذى يستثمر بذكاء مع ذلك رصيدها الميثولوجى.. الشعبى وكثيرًا ما يشعر المتأمل - برغم أننا فى معرض للتصوير - أن الشخوص عند داوستاشى تتخذ الأوضاع والهيئات التقليدية المعروفة فى النحت المصرى القديم.. فى شكل الجلسة، أو الوقفة، أو تقاطع اليدين على الصدر ، أو العناية بالإكسسوارات من عقود وأساور وأقراط وحلى وتيجان.. إلخ.. أو فى هذا الحضور (المومياوى) المتعدد التجليات.. المتراوح الإيقاعات.. ولعل فى حرص الفنان أحيانا على أن ينجز بعض هذه الأعمال على أوراق البردى المتآكلة الحواف التى تعطى إحساسا بالقدم والعتاقة ما يؤكد قصديته فى تكريس هذا الحس المصرى القديم .. المبتعث للروح المصرى.. وللحضارة المصرية ابتعاثا حيا ومعاصرا.. تلك الحضارة التى كانت سيدة العالم القديم بدون شك .. ولذلك يقول داوستاشى من خلال عنوان واحدة من لوحاته: «قادم أنا لكم من النظام العالمى القديم» هى ليست دعوة ما ضوية بطبيعة الحال.. وإنما التقاط ذكى للفارق الإنسانى والحضارى بين نظامين قديم وجديد.. النظام القديم ابتعث الحضارة ابتعاثا.. واكتشف الضمير.. وأثرى الإنسانية بالنور والفن والدين والأخلاق والبناء والتقدم وإبداع الحياة بكل المعانى.. والنظام الجديد - بعد كل هذه القرون - يكاد يقوم على عكس ذلك

بالضبط.. السيطرة، والاستغلال، والإهدار للإنسانية، والتكريس للعداء، والتفرقة المقيتة بين البشر .. والتوتر.. والحروب وجبروت القوة، وانعدام العدالة والحرية والمساواة.. إلى آخره.

ولايغيب عنا أيضا هذا الحس الزخرفي - النباتي خصوصا - لدى داوستاشي والذى قد يعود بنسبه إلى تراثه الفنى عموما ، وإلى تراثه الإسلامى خصوصا

أشعر - يقينا - من الرؤية الكلية لهذا الإنجاز الجميل أننى إزاء فنان متصوف لايرى فروقا جوهرية بين كائنات وأحياء هذه الدنيا من طير ونبات وحيوان وإنسان وهذه (الوحدة للوجود) لاتأتى هذه المرة من منطق ميثولوجى كما هى عند القدماء .. بل من منطق أعمق وأكثر عضوية وجوانية، من منطق صوفى خاص ربما، لايرى لهذه التفريقات الساذجة بين تبديات هذا الوجود الحى الواحد أى معنى.. ومن ثم تحظى عناصره الحية تلك بأهميات متساوية ومتساوقة تفلح فى توحيد الرؤية وتجذير هذا الحس الصوفى.. بل تكاد الخصائص الحيوية لنوع حى تسرى فى الآخر سريانا بنيويا عضويا أصيلا.. فالشخوص الإنسانية - فى معظم الحالات - مثلا .. يتكون نسيجها الداخلى من تكوينات نباتية وتفريعات شجرية، والحيوانات والطيور تمتلك حسا وشكلا إنسانيا.. وهكذا.. أو ليس هذا - حتى بالمعنى العلمى المباشر - صحيحًا وحقيقيًا؟ .. ألا نستوعب فى تركيبنا الإنسانى النبات والحيوان والطير فى صلب نسيجنا الآدمى.. والعكس صحيح أيضا.. أقصد أن التراسل العضوى والامتصاصى (الاستيعابى) قائم بين الموجودات الحية جميعا فى منظومة دائرية لاتنتهى، أو فى دورة أزوتية مستمرة.. إذا استعرنا لغة العلم، وإذا عدنا إلى الوعى الداخلى.. للنور الجوانى.. لهذا الحس الصوفى العميق.. فلابد أن نشعر فى حالة داوستاشي وكأنه يحيا على هذا المستوى من الإدراك الفائق الحس.. وكأنه وصل إلى هذا النوع من التسامى (النيرفانا) الذى يقول به فلاسفة الهنود.. والذى يحدث عنده أن جميع الكائنات الحية تبدو فى أعلى مستوى للإدراك منصهرة فى كل واحد.. لذلك يعرف الفرد عن الكل والكل عن الفرد.. ومع أن الهنود يتحدثون عن معرفة كلية تعاطفية واستبطانية بين البشر بعضهم البعض، وبينهم وبين غيرهم من الكائنات الحية (حتى لو لم يجمع بينهم نطاق مكانى واحد).. إلا أن **يونج** عالم النفس الشهير يمد الأمر على استقامته فيقول ما معناه: لكل امرئ قدرة على إعادة الحياة للذكريات عن الأجداد «فى ذاته»..)

بمعنى أن الشخص فى حالة من حالات الإدراك القصوى.. قادر على الوصول إلى معارف شخصية وموضوعية ومعلومات متنوعة تخص الأجداد.. من المفروض أنه لايعلم عنها شيئا فى الأحوال العادية، ولم يقرأ عنها، ولم تحك له، ولم تقع فى دائرة خبراته الشخصية على أى مستوى من المستويات.. ولكنه قادر فى حالات بعينها من انجلاء البصيرة، ورهافة الحس، وثاقب الوعى، والإدراك الفائق، والعلم الباطن.. أن يهجس ويحدس.. ويقع على معارف يقينية ليس هناك ما يبرر معرفته بها على الإطلاق من الناحية الموضوعية البحتة..

وهذه التجليات الصوفية.. هى ما يطالعه المرء فى أعمال داوستاشي.. هذه القنوات المفتوحة بعظمة بين الوعى العمدى واللاوعى الباطن.. بين البصر (التشكيلى) والبصيرة الجوانية.. بين الماضى

والحاضر.. بمعنى أنه يرى الماضي في تجسداته المستقبلية، ويرى الحاضر في إرهاصاته الماضوية.. عبر الحبل السرى - بمعنى مفتاح الحياة - الواصل من تراث الأجداد إلى روح التجلى المعاصر لهذا التراث على يد فنان مصرى كبير كداوستاشى.

يمتلئ عمل داوستاشى بمؤثرات متعددة فى الحقيقة.. فرعونية وقبطية وإسلامية كما قلنا بل وربما أحيانا من حضارات أخرى - ما بين النهرين مثلا (الآشورية) خصوصا فى هذه الذقن الطويلة المجعدة بنظام خاص لبعض الشخوص والمتكررة بإيقاعات مختلفة.. وحتى من الفن الزنجى أحيانا.. ثم من الفن الإسلامى أيضا.. هذا الاستخدام الذكى لجوهر الأرابيسك ولمعنى اللانهاية فى تكرار الوحدات.. وزخارف التوريق.. والتشجير الملينة، وابتعاث الأشكال النباتية بشكل عام، ثم الحضور المستوعب - فى البنية العميقة للرؤية - للعمارة الإسلامية وللمآذن والقباب والأهلة وشكل النجمة.. إلخ، والاستخدام الواسع كذلك للحروف العربية والخطوط العربية بأنواعها..

من ملامح أعمال هذا الفنان أيضا.. التشرب الواضح جدا للروح الشعبية فى الفن، ولمنطق التخييل الشعبى.. بعناصره.. وتصوراته.. ومفرداته.. وطريقة وعيه الشكلى بالوجود.. وأساليبه التشكيلية الشعبية فى بلورة هذا الوعى.. ليس فى امتلاء الأعمال بالعناصر الفلكلورية كما رسخها المخيال الشعبى فقط: الكف - العروسة - الحلقان - التفاحة - الهلال - الشمس - الزفة - المولد - الميلاد - الوردة - المركب - العصا - العين - الهالة المقدسة - القلب - القلة - الزخرفة - المئذنة - الزير - الحاجب - ومنطق صنع الخزف الشعبى ...الخ.

أو بهذا الوجود الشاسع الواسع للحيوانات والطيور: الحمامة - الديك - القط - الحصان - الجمل - السمكة - الغزال - الطاووس - الكلب - السلحفاة - الثعبان - التمساح - ... الخ.

أو بهذا الحضور الماثل فى اللوحات وعناوينها للعوالم الفلكلورية وللحكايات الشعبية المعروفة.. عن الشاطر حسن وست الحسن والجمال، والعريس والعروسة والملكة والفارس والزفاف والخير والشر والعفاريت والشياطين.. أو حتى فى تلك المشابهة بين طريقة الفنان الشعبى الفطرى التلقائى فى التلوين بألوان صريحة وزاهية فى معظم الأحيان..

وإنما بدا هذا التشرب الأعمق فى هضم واستيعاب هذه الطرائق الشعبية وتمثلها وإخراجها من جديد فى قوام منسجم مع بقية أعمدة الرؤية الداوستاشية.. أى أن قيمة هذا البعد الشعبى فى فن داوستاشى أنه دخل فى النسيج العضوى المتين للرؤية الكلية للفنان وأصبح جزءًا أصيلا فى هذه الرؤية لايمكن فصله أو استبعاده باعتباره جسما غريبا ملصوقا من الخارج له عبء الدين الخارجى المبهظ للعمل الفنى، وإنما تحولت هذه الأبعاد والرؤى الشعبية إلى مكون عضوى من مكونات النسيج الضام الحى المفعم بالروح والدماء فى عمل داوستاشى.. ومن هنا قيمتها.. كل قيمتها

يجدد داوستاشى باستمرار فى تقنيات ملء مساحاته، وأساليب شغل فراغاته وشغل أشكاله أيضا.. فبالإضافة إلى الوحدات الزخرفية.. وأوراق الشجر .. والنباتات.. يبتكر أيضا نوعا من الخطوط الشرائطية والأسهم بأشكالها وأنواعها التى تلعب عدة أدوار مهمة

فى عمل داوستاشى.. والتى تعتدل وتنثنى وتلين وتستقيم وتنحرف وتأخذ هيئات مختلفة وتتداخل عضويا فى رحلتها المتنوعة مع التكوينات الإنسانية والحيوانية.. حتى توشك أن تتحول هى نفسها فى عين الرائى - برغم أصلها الهندسى الصراح - إلى كيانات عضوية تملك استقلالها وحضورها الخاصين.

لايوجد ما هو ثابت فى عالم هذا الفنان المتغير دائما.. وثابت هنا بمعنى جامد.. استاتيكى.. بل هو فنان مجرب باستمرار.. فى حالة تجديد دائم.. وحوار جدلى لايهدأ مع مكونات عالمه الفنى.. ومع مخلوقاته التى اوجدها فى هذا العالم.. وهو لايعيد ترتيبها فقط من حين إلى آخر.. من لوحة إلى أخرى.. ومن معرض إلى آخر.. كما يفعل عدد لابأس به من الفنانين.. وإنما هو يعيد خلقها من جديد حيث تبعث مخلوقاته كل مرة بعثا جديدا.. ولذلك فمخلوقات داوستاشى وأشكاله وعناصره ومفردات عالمه ليست (قاموسية تصويرية) ثابتة وليست (أبجدية تشكيلية) سكونية، كما لدى الكثرة.. وإنما مفرداته ذات تاريخ.. بما يعنى أنها تمتلك أرشيفا من التطور والتبدل والتحول والتغير .. مفرداته تموت وتبعث من جديد.. تتناسخ وتتراسل.. توجد وتكبر وتشيخ وتتقمص وتتغاير هيئاتها عبر مراحله الفنية المختلفة.. ولكنها تمتلك حياتها الكاملة فى كل مرة برغم انتسابها إلى نفس الروح .. هى مفردات تتناسل من رحم الرؤية الفنية للفنان.. ولكنها لاتتطابق..

وهذا الحرص من الفنان على التجدد نلمسه فى كل تفاصيل العمل الفنى.. فأحيانا ما تشعر أن التكوين هو البطل فى الصورة بالمعنى الكلاسيكى، وأحيانا يستولى الخط ومنطق حركته على هذه البطولة.. وأحيانا يكون اللون هو سيد الموقف وأحيانا ما يمتزج الشكل بالأرضية بجمال مقنع.. وأحيانا ما ينفصلان بجمال لايقل إقناعا.. وهكذا..

وغلبة عنصر من عناصر خلق الصورة لايعنى الإهمال أو التقليل من أهمية بقية العناصر.. أو أنها غائبة.. وإنما يعنى أن ثراء الرؤية لدى الفنان المتمكن جعل الخبرات التقنية والحرفية مطواعة ولينة فى بلورة هذه الرؤية والاتحاد التام معها، والاندماج الكامل فيها.. حتى لاتدرى اين تنتهى الرؤية لتبرز التقنية أو العكس.. وما هو الخط الفاصل المحدد بدقة بين مجموع المهارات والخبرات المتراكمة والمتراكبة.. وبين الفكر الفنى القار فى صلب الصورة.

عصمت داوستاشى فنان من فنانى مصر الكبار، ومن عشاقها العظام ، ومن متصوفيها المعدودين فى تاريخها الروحى والجمالى، وأحد البعثة الكبار لشخصيتها ولخصوصيتها الحضارية وطابعها الإبداعى وتراثها الفنى الفتى العريض..

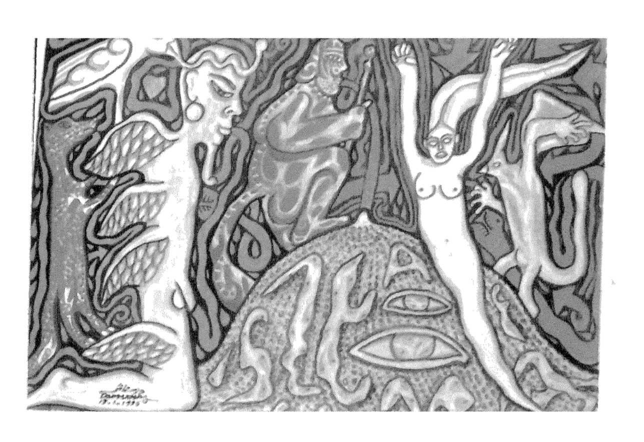
مجدد واع.. ومصور أريب.. يملك خيالا بكرا، ورؤية نافذة وخصبا روحيا عميقا.. كأنه يمتح من كنز كشف له وحده.. ومثل هذه الكنوز لاتكشف عادة إلا لمن قطعوا أشواطا طويلة فى الترقى الروحى وصولا إلى المقامات العلية الرفيعة فى بهاء النور.. وفى قدس أقداس الروح...... فهنيئا له.. وهنيئا لنا!

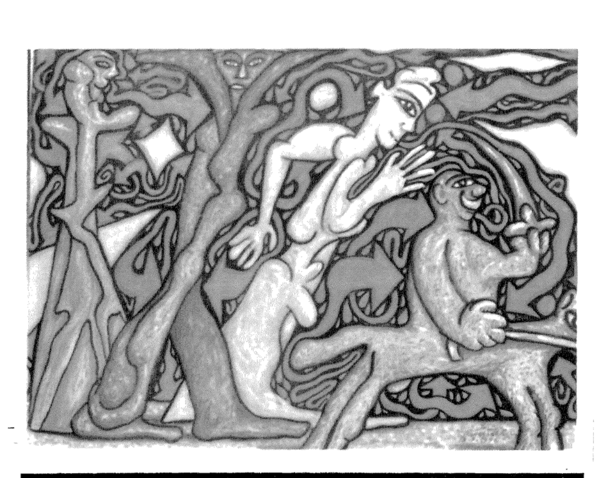
عالم داوستاشی

























جمال القصاص

اللحظة

هىَ اللحظةُ

تلملمُ أطرافها من خطى العابرينَ

وتمنحنا ظلَّهاَ خلسةً

تختفى...

هل سيشبهنا غَيْمُهَا

أم سنلمسُ فيها تضاريسنَا

ذات يومٍ.؟!

هىَ اللحظةُ

الرِّيحُ نائمةٌ

ـ لا أستطيعُ

صداعٌ ثقيلٌ يمزّق رأسى

سأحتاجُ وقتًا لأنسى.

ويدخلُ ماءٌ

وتدخلُ أشرعةٌ

يدخل النُّقُرىُ

دخانٌ كثيفٌ يغيّر لون الخطى والعناقيدِ

طعْمُ الجوافةِ مُرٌّ

ولن تهدأ الشمس خلف الزجاجِ

ولن يكْبُرَ الطفل فيَّ وفيكِ.

وتضحكُ..

ينهمر الضوءُ فوق ذراع البيانو

أضمُّ يديها

وأهبط فى رقرقات الجذور.

ـ أتذْكُرُ تلكَ الجبالَ

ويومَ صعدنا سلالمها اللولبيّةَ

يومَ ضللنا الطريقَ إلى نجمة النّبعِ

كنّا وحيدين

والثلجُ يسقطُ

يملأُ أقدامنَا بالنَّديفِ

ونعدو.

سألتك: كم شمعةً سوف نطفئها..؟!

شَفَّ صوتُكَ

نِمتَ على ركبتى/

خيوطُ الصَّباح تَدَلَّتْ.

ولم ننتبهْ..

كان ثوبى خفيفًا

ومعطفك الأرجوانىُّ ممتلئًا بالنُّثارِ

صحونا..

الضفافُ مغبَّشَةٌ بالضبابِ

ورغبتكَ المستمرةُ فى الرقص تترى.

أمازلتَ تعشقُ تلكَ الجبالَ

وأشجارَهَا المستحمَّةَ بالغيم والزعفرانِ

ورائحةَ الفُلِّ فى الشرفةِ الدائريَّةِ..؟!

كان حفيفُ الوسادةِ يمشى

ولونُ الستائر يَنْحَلُّ من نفسهِ

كلَّما عَبَّأ الليلُ غليونَهُ..

أو حَبَا الصُّبحُ فى كرمشات الملاءةِ

واكْسرِ طوقَ الحكايةِ

ـ أين العشاءُ

الحديقةُ لاتشتهى النَّومَ

يرتبك الصمتُ فى شفتيها

ويعلو الأريجُ:

هنا صار وضعُ الأريكة أجملَ

صورةُ «جويا» مهذَّبةٌ

والشبابيكُ طيِّعَةٌ

لا أريدُ مزيدًا من التورتةِ

الشَّمعدانُ يسيلُ

وعشبُ حماقتنا يتثاءبُ..

لُمتْ ضفائرها

فى رشاقة ذيلِ الحصانِ

ـ الكنافةُ عائمةٌ فوق سطح الزّبيبِ

سيعجبكَ البسكويتُ

شعاعٌ ضئيلٌ تسلَّل من كوّة الشيشِ

اسْرق عُلْبَةَ احلامِهَا

وأستَبْسِبُ شَعْرَ العروسةِ

خَفْقُ الستّان طرِىٌ

وطَعْمُ القرنفل فى الشاى حلْوٌ

وتَخْلُتُهَا فى الأصيص تشبُّ..

الارابيسكُ منسجمٌ فى حنايا الشعاعِ.

ـ سنخرجُ..؟

ـ لا أشتهى أى شىءٍ.

وتطوى الصحيفةَ

أهدابُهَا ترتخى.. فجاةً

ـ لم يَعُدْ مجديًا كلُّ هذا المهدِّئُ

منذ متى والطغاةُ جديرون بالاحترام؟!

سيأتى مغنٍّ

ويمضى مغنٍّ

ونفسُ المجازرِ

نفسُ الحرائقِ

نفس السقوط.

ألمٌ رمادَ البدايةِ

صوتُ الكمان بعيدٌ

وموزارُ منكفئٌ فوق نوتتهِ

هل بَعُدْنَا عن النّبعِ؟!

يَغْلبُهَا النّومُ

أكْملُ قهوتَهَا

قُرْطُهَا يتلألأ بين يدىَّ.

ويدخلُ ماءٌ

وتدخلُ أشرعةٌ

يدخلُ النّفّرىُّ

ورامبو.

ولاشئ فى جَعْبَةِ الطفلِ غير رغيفِ المطرْ.

المنظر :

منطقة هادئة جداً ، حيث تقبع ابنية السفارات بالإضافة إلى ڤيلات أو مساكن تنتمى إلى مثل هذا الجو. فقط هنالك كشك يقع عليه ويصدر عنه ضوء قوى وسط الظلمة التى تكاد سائدة ، يبتاع المرء منه السجائر والمثلجات ، والمرطبات ، الصحف والمجلات.
الحوار بين الرجل والصبى يدور عند هذا الكشك والصوت يصدر عن مصدر قريب منه.

- ١ -

الرجل: ضع كل الزجاجات فى مكانها المخصص لها.
البيبسى كولا فى مكان البيبسى كولا.
الكوكا كولا فى موضعها. الزمباكولا أيضا.
هكذا يا بنى تتراص الزجاجات على نحو رائع.
ثم إنه يمكن، عندئذ، التعامل معها بطريقة سهلة.
السهولة فى معاملة الزجاجات ليست مسالة صعبة.
عليك أن تعى أنه بمجرد أن تنتظم الأشياء فإن الأمور تصبح أكثر سهولة وليونة ويسراً.

الصوت: انتظم. فإن الانتظام هو أساس كل شىء.

الرجل: من يتحدث؟

:الصبى: إنهم.. هناك.

الصوت: لن تقّدر النظام حق قدره إلاّ إذا كنت مجبولاً عليه. أعنى أن يكون ذاتيًا.

الرجل إلى الصبى: يأتى ذاتيًا. يصدر عن ذاتك.

الصبى: إلام تنظر؟

الصوت: إنهم هناك... يتحادثون.
فى يوم ما ستعلم أنه فى وقت معين يستوجب عليك أن تفعل شيئاً معيناً.

الرجل إلى الصبى: أو مازلت تسمع؟
أم إنك ترى؟
(صمت)

الصبى: دعنا من هذا.

(صمت)

الرجل: صه. خطوات تقترب

الصبى: ليست ثمة خطوات.

الصوت: الحدّه فى المظهر. الحدة فى الصوت.
الحدّه فى النظرة. مجرد أن تنظر
بحدّة.
لا تتكاسل. لا ينبغى أن تنظر بتكاسل
أو لا مبالاة. انت مهتم.
أنت فى غاية الاهتمام.

الرجل إلى الصبى ماذا تعنى هذه الخطوات التى
تقترب؟

الصبى تعنى إنك فى موقع الاهتمام.

الرجل: (يصمت)
إنك تستقى وجودك من هذا الاهتمام.
بيبسى كولا. كوكا كولا.. شيبسى.
يا الله.

الصبى: (يصمت)

الرجل: أو مازلت تسمع؟ أو مازلت ترى؟

الصبى: أنا أسمع ولكنى لا أكاد ارى.

الرجل: ماذا تسمع؟ ماذا تبصر؟

الصبى: (بعد لحظه من الصمت) دعنا من هذا.

(صمت)

الرجل: أختك سوف تتزوج من أخى.
أخى سيتزوجها.. أخى مريض. لكن
سوف يُشفى.

الصبى: (ينظر إليه ولا يجيب).

- ٢ -

الرجل: بيبسى كولا.. كوكا كولا...
زمباكولا.. تيم.. اسبريت.. آه.. لقد
تعبت (يجلس) .

الصبى: كوكا كولا.. أسبريت. زمباكولا.
بيبسى كولا..
اى كولا.. تيم.. تيم..

الرجل: حسناً. زجاجات مثلجة.

الصبى: مثلجة.

الرجل: برافو .. والآن.

الصبى: الآن ماذا..؟

الرجل: زمباكولا.. بيبسى.. بيبسى.. كوكا..
كولا.
زمبا.. زمبا.. اه. كان هذا هو ما
نهفو إليه.

الصبى: ما نهفو إليه فعلا.

الرجل: والآن يتبقى؟ أولا يتبقى شىء؟
أو تظل ساكناً هكذا؟

الصبى: علام تريدنى أن أهتف؟ الزمبا جيّدة.
هى فى كل الأحوال جيّدة. لا تقل
جودة.
إنها فى كل الأحوال لا تقل جودة،
والكوكا هى.. لا أعلم ماذا، ولكنها
هى تلك التى ينبغى أن تكون.-

(صمت)

الرجل: أنظر هناك.

الصبى: أنظر إلى ماذا؟

الرجل: إلى هناك.. أولا يمكن أن...

يا إلهى.. ماذا كنت قد قلت لك؟

الصوت: انظر صوب الهدف. لا ينبغى أن تحيد عنه.
اسمع يا بنى. للمرء أهداف متعددة.
قد يحدث هذا أحيانًا.
لكن الإصابة لا تكون، إلا فى التصويب الصائب بطريقة صائبة وعلى نحو مصيب.
(ضحكات خفيفة) ما رأيك فى هذه المترادفات؟

الصبى: دعنى أرص الزجاجات.

الرجل: (محدثا نفسه) لم كل هذا الهوان؟

الصبى: أنت قلت لى. أو لم تقل لى؟
لماذا التعنت إذن؟ لماذا الحديث فيما لا يفيد؟

الرجل: ولكنى لا أتحدث فيما لا يفيد.. أنا..
أنا فقط أفكر فيما يمكن أن يتميز به نوع من الكولا عن نوع آخر من الكولا.
هذا حقى.هذاحقى كلية. أنا قلت لك أن أخى سوف يشفى... ولسوف يتزوج من أختك.

الصبى: أنا أعرف كل هذا.. (لحظة من الصمت).وأكثر من هذا..

الرجل: ماذا هو الذى أكثر من هذا؟
(يحملق فى الصبى)

- ٣ -

الرجل: فى يوم ما سنكف عن بيع الزجاجات المثلجة..
أتصور هذا.

الصوت: فى يوم ما سنكف عن التحديق هكذا فى لا شىء.
(مغايراً لهجته) هيا بنا نذهب إلى أى مكان..
هلم بنا نفعل أى شىء..
(يعود إلى لهجته الأولى) أوليست هذه هى الحرية؟

الصبى: وماذا يجعلك تتصور هكذا؟

الصوت: لكنك إذ تراقب أيها الحارس.
فإن الأمر يختلف.. تنحصر حريتك.
فى حيز محدود. فى ساعات محدودة.ولوقت محدد.

الرجل: إنك تجادل فى كل شىء. وهذه المجادلة فى حد ذاتها هى ما ستجعلنا نكف.

الصوت: .. أو تفهم؟

الرجل: أو تفهم؟
اسمع.. أنا أعرف أباك وأمك وإخوانك..
اجلس بجانبى لكى أتحدث إليك.

الصبى: (يجلس إلى جانب الرجل).

الرجل: اسمع يا صغيرى. حياتنا تمضى دون نفع حقيقى.
ولسوف تمضى أيامنا دون أن نتوحد.

الصبى: لن نتوحد بالطبع.. شىء طبيعى..
طالما أن سجائرك مبعثرة هكذا.

الرجل: (فى حدة) سجائرى ليست مبعثرة.

الصبى: (ينهض ويعلو صوته) تأمل ما بالداخل.

أن تعيشها. مثلك مثل أى شخص آخر.
ولكن هل أنت فعلا مثل أى شخص آخر؟
أولا تشعر بالتفوق؟ أولا تحس وأنت تمسك برشاشك هذا إنك قادر على أن تفعل ما لا يقدر على فعله الآخرون؟
أولا تدرك هذا التميز؟

الرجل: هذا الكشك الصغير لا يغرنّك منظره. فأنت واجد فيه كل ما تتطلع إليه.. فى اليقظة أو النوم.
هكذا قال والدى. فقط أعلن عن نفسك. نادِ على بضاعتك.

الصبى: ليس هنالك ما يدعو إلى الإعلان.
هذا ما قاله والدى، كان تاجرًا مثلك، وكانت له مثلك أيضا بضاعة. وكانت بضاعته سرعان ما تختفى.. دونما نداء.
وكانت أمى تهتف قبل أن يمضى: إياك أن تنادى.
أمى كانت هى صاحبة مبدأ عدم المناداة.
كانت أمى ترفض تماما أن يحدث ذلك.. واتبعنا أسلوب الصمت.

الصوت: إنك تريد أن تتحدث... ولكن إلى من؟ إلى من ينقصون عنك ذكاء وفهماً ومسئولية؟
ثم ماذا يجدى الحديث؟ وفيم يدور وإلام ينتمى؟
أثناء أداء واجبك، ليس عليك أن تنطق.

الصبى: البضاعة تأتى وتتكوم ولا نداء.. تختفى ولا نداء.
الزبون يفاصل والأب يشير بحركة من رأسه أو بيده ولا ينطق حرفاً.
دونما صوت تتلاشى أكوام البطاطس والبطاطا والطماطم. دونما أدنى صوت. وبأقل مجهود.
... (وكأنه يسرد حكاية) يمضى أبى إلى أمى وقد أفرغ بضاعته.
تتلقاه بكوب من الشاى. اشرب. ويشرب ثم ينام.
إنها تصفح عنه كما يصفح عنها. تبدو وكأنها تغفر له كل ذنوبه، ويبدو وكأنه يغفر لها كل ذنوبها. ونشرب جميعا. وننام جميعاً.. حتى صباح اليوم التالى.
(معاوداً لهجته الأولى) بغير نداء نربح، ونتجدد، بلا صوت، بدون أدنى صوت. نمرح ونلعب.
نكتسى فى الشتاء كسوة الشتاء. ونكسو أنفسنا فى الصيف بكساء الصيف. ليس منا من هو ليس منا. وليس فينا من هو ليس فينا.

الرجل: الوعد الحق.. إنك لا تنادى ولكنّك تتكلم كثيراً.

الصوت: (يعلو قليلا) إذا كان من الواجب أن

أحدثك عن الواجب، فلاتحدث إليك
عن الواجب.
وإذا كان من الضرورى أن نضع
الأمور فى نصابها.
فلنضع الامور فى نصابها.
وإذا كان حقاً أن نطلق الحق من
عقاله فلنطلقه.

الصبى: نعم أنا أتكلم كثيرا.

الرجل: إنك تتحدث عن أبويك.. ولا تقول كلمة
واحدة عن الحب، الحنان الذى يملأ
شطآن النيل، ويدوى صداه فى الوديان.

الصبى: المسألة فى رأيى مسألة غفران.

الرجل: غفران أو لا غفران. ليس عليك أن
تقترح أو تبدى رأياً.

الصوت: (يزداد علواً) ليس لك أن تبرّر، التبرير
مرفوض.
كل أنواع التبريرات مرفوضة تماما.
هب أنك فى موقف كهذا.
افترض جدلا، أن تؤدى الآن ما
أؤديه أنا.
لسنا بحاجة إلى أقوال ضارعة، أو
ابتسامات ماكرة.
فلتع ذلك جيدا. أو لا تع ذلك جيدا؟
إنك لا تستطيع بأى حال من
الأحوال، أن تمنع عن الأشياء
فعاليتها أو ديناميكيتها... هراء.
هراء. أتسمع ما أقول؟

الصبى: (هامساً إلى الرجل) أتسمع ما يقول؟

ـ ٥ ـ

الصبى: سأقوم بترتيب السجائر... علّى أن
أؤدى عملاً.

الصوت: (يزداد ضخامة) نحن لا نقيم الدنيا
ولا نقعدها..
لكننا نمارس عملا بسيطاً.. نقوم
بإنجاز مهمة خاصة ومحددة.

(صمت)

الرجل: هل ذهبت أختك إلى المستشفى؟

(صمت)

(متأملا) الغفران.

(يخفت الضوء فى منطقة الكشك ويكاد
يتوارى الرجل والصبى)

(صمت)

(الصوت الآن يسيطر كلية على الحدث)

الصوت: نحن لا نطلب الشهرة، ولا نبتغى
المجد.
ولا نسعى إلى ما يسعى إليه أناس
غيرنا.
صحيح أن لناحياتن الخاصة، كما
ذكرت لك، ولكننا نتقاضى أجراً
فى المقابل. أولا نتقاضى أجراً. هه
أو لا نتقاضى أجراً؟
ماذا يمكن أن نفعل أكثر مما نفعل،
أو ربما أقل ! ما الذى بوسعنا
تحقيقه، إذا كان ذلك ممكنا؟ هه؟
أجبنى.. وبسرعة.

(صمت)

أو ليس الخير، كل الخير أننا هكذا..
أنت وأنا..
إذا أمعنت النظر فيما نحن عليه لوجدت أنه ليس فى الإمكان أبدع مما نحن عليه. لكنك لا تمعن النظر.
(صمت)
إنك فقط تحلم بالفتاة التى تهواها.
كيف يمكن أن تلقاها.
ولأى سبب، وما الدافع، كيف يمكن أن تعانقها، وبأية حركة، أو بادرة. كيف يتسنى لك أن تقطف زهرتها، وأن تنعم بما تمنحه لك من لذات.. أو ليس هذا ما يدور فى عقلك؟
(صمت)
ثم إنك تريد أن تستعين بسيجارة على الاندماج فى مثل هذا الخيال، خيال مريض. صدقنى.
ذلك لأن صاحبتك لن تكون سوى مجرد فتاة كأى فتاة أخرى. ولن تلتفت إليك، طالما أنك تقصّر فى عملك.
إننى أسدى إليك النصيحة. لكنك، فيما يبدو، لا تقبلها...
ولم لا تقبلها؟
(صمت)
لأنك لا تريد أن تكون سوى ما أنت عليه.
أن تفعل ما تشاء، وتتخيل ما تشاء، وتحلم بما تشاء.
أسألك سؤالا واحداً. ما نهاية كل هذه الأحلام؟
كل هذه الأمنيات والتمنيات؟ ولماذا تتمنى أصلا؟
لماذا تتمنى أصلا؟
(صمت)
أعنى لماذا ترفع بنفسك إلى تلك المنطقة الخطرة، الغير مضمونة فى أحسن الأحوال. صدقنى أمانيك كلها عرجاء، ولن تستقيم أبداً. إنها تنجرف إلى هاوية لا معنى لها، ولا ضوء فيها.
سواء أردت أو لم ترد. إنك لا تصدقنى. حسنا.
اسمع. هل تجيد صنع شىء ما؟ يدويا أعنى.
إنك بالكاد تمسك برشاشك. أصابعك نحيلة. ويداك تقبضان على الزناد والماسورة بطريقة هزلية. لماذا أنت مذعور هكذا؟ أنا أريد منك أن تصبح رجلا. رجل بمعنى الكلمة.
فتاتك التى تهواها لن ترضى عنك إلا إذا كنت رجلا.
دعنى أريك كيف تقبض على سلاحك. أنا كفيل أن أجعل منك رجلا.. لا .. ليس هكذا... ليست هذه

هى الطريقة التى ... أ... أخفض
الماسورة قليلا.. لا.
ليس على هذا النحو.. ماذا تفعل
الآن؟ هه، ما.. ماذا تفعل؟
(صوت طلقات نارية من الرشاش
وارتطام جسد على الأرض).

- ٦ -

(تعود الإضاءة إلى ما كانت عليه... الرجل
والصبى).

الرجل: تآكل الارصفة.. بعنا منه نسخة.

(صمت)

الرجل: هل تسمع؟

الصبى: نعم أسمع.

الرجل: هكذا يجب أن تكون الحياة.

(صمت)

الصبى: أخوك المريض لن يتزوج أختى.

الرجل: ولماذا .. ألأنه مريض؟ سوف يشفى.

الصبى: لكنه لن يشفى.

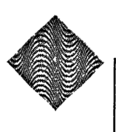
الرجل: (يمعن النظر فى الصبى) كيف؟

الصبى: ذلك أنه قدمات بالأمس.

الرجل: (لايزال ينظر إليه، ثم يدير وجهه).
دعنا من هذا الحديث.



محمد آدم



فى المدى الأبيض عبر الجسد كله

-١-

بالطُّفُولة المنسية على عتبةِ العالم، بحدقةِ الصخرِ المتقد،

بشعلةِ الليلِ التى لا تنطفئُ بخرائبك الكثيرةِ الأخَّاذة،

بندى الليلِ اللأمعِ، بروحك المكتملةِ فى ذاتها،

بسمائك البرَّاقةِ تحت أنهارِ الضوءِ التى لاتقهر،

بصدرِك اللأهبِ للروح، بوجهك المنحوتِ بأصابعِ الضوءِ كحكمةٍ خالصة،

بأنفاسك اللاهثةِ كضراوةِ النجوم،

بصوتك الذى يصنعُ أناشيدَ الليلِ الخافتة،

بيقينك الذى لاينتهى إلا على عتبة الشكِّ

وبشكِّك الذى لاينتهى سوى على عتبةِ اليقين،

بشمسك السَّخيَّةِ أيتها المرأةُ،

بطراوةِ نهديك المكتنزينِ كفستقتين نابتتينِ بسلاسةٍ على عتبةِ المرمر،

برخامِك المنسلخ من مرمرِ الطبيعةِ الحيِّ، بيأسكِ الذي يشبهُ الأملَ،
بأهدابِكِ التي تصنعُ طريقًا للحكْمَة، بأناملكِ المتسلِّحةِ باليقينِ والدهشة،
أنت نسخةُ الطبيعةِ التي لاتتكرر،
أيتُها المرأةُ: حبُّكِ حقيقةُ العالم.

-٢- مهما كانت أعمالُكِ ومباذِلُكِ أيضًا،
كلماتُكِ تصعدُ من فمِ الأرْضِ،
جسدُكِ ينحنى على الظّلام برفقٍ،
فيما يتوقفُ الليلُ أمام غاباتِكِ الاستوائيةِ تخلعينَ قفازَ يدكِ الأبيضَ،
وترمينَ به في وجهِ الظهيرةِ (العدوةِ) التى تصير أشدَّ بياضاً من النهارِ ذاتِهِ،
مهما كانت أعمالُكِ ومباذِلُكِ كذلك،
كلماتك تصعدُ من فمِ الأرْضِ،
الزمنُ المنسوجُ بعنايةٍ يفرشُ حريرَهُ الزَّاهى لقدميكِ،
حتى فى فراغِ الجسدِ، ومن تحت وطأةِ الرغبةِ الحارّةِ،
فى الزمنِ المنهكِ على مقعدِ الأبديةِ الفارغِ،
عندما يتلكأ نهركِ الصغيرُ الفياضُ فى حلكةِ الظلام هذه،
على زجاجِ نافذتكِ المضاءةِ ليلاً، أراكِ
أرى زجاج عينيكِ العسليتينِ اللتين تكتسيانِ بنعمةِ الطبيعةِ الأسيانةِ،
برتةٍ بالغةٍ تمسكين جزءاً من القمرِ وتدحرجينَهُ على سلالمِ جسدكِ الطريةِ،
أنت الأشدُّ كثافةً من الطبيعةِ ذاتها،

والأكثرُ حكمةً من العالمِ فى نفسِ الوقتِ،

أعرف جيداً أنك تجيدين لعبةً واحدةً مكررةً ،

هى حبّك الخالصُ لهذا الجسدِ،

هاأنذا أصعُد إلى جبلك العالى برفقٍ لئلا تندلق حصاةٌ واحدةٌ على الأرْضِ،

معا، ومن زاويةٍ ضيقةٍ من زوايا الروحِ الخَربَةِ،

قد نطلُ على أصقاعِ العالمِ، ومباذله كذلك،

قد نفترشُ طريقَ الوحدةِ السخيَّةِ وننام عاريين إلا من العشبِ،

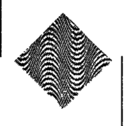
ربمًا نكوّرُ النجومَ تحت بطانياتنا المهددةِ بالتلفِ،

أنتِ،

يامن تسندينَ غربةَ روحى بقوةٍ إلهيةٍ.



سعدية مفرح



بــلاد

غادرتنى البلاد التى

غدرْت بالهوى

وكان المناخ يلملم أعطافه شاردا

منشدها بالطقوس الصغيرة وهى تحاصره بالخرائط

وكان المناخ حزينا

منتبها للدعوص الكبيرة وهى تذرذر كثبانها سؤددا

وكنت أودع نافذتى

وأجلو غبار المسافات عنها

ويمسحُ ظاهرُ كفى

خطوَ الندى فوقها

وكان المناخ يموت

فاجأتنى البلاد التى

فوجئت بالنوى

كان المساء ينّث برودته الحارقة

وكنت ألملم نفسىَ خجلى

كى لا اقسّم جسمى عجلى

بين الجسوم الكثيرة

وهى تجوب التخوم البعيدة

ثم وهى تعود

وأوشكُ أنْ استميت

غيّرتنى البلاد التى غُيّرتْ

لم يكن قاسيا ولامبتغى أن أموت

لم يكن ما أريد

وما كان لى

ما أريد وما لا أريد

فانخرطتُ حيادا

فى المفازة

أسعى الى الماء

ورحت أجرجر صبرى ورائىَ يأسا

وأودع يأسى فى الجب صبرا

ورحت أهيئنى للفراق الاكيد

ورحت أفارق إرثى

واطوى المسافات طيّا

والحداء الحزين يودع صمت البلاد ورائى

راودتنى البلاد

وراودتها عن نفسها

وهمَّتْ بى

وهممتُ بها

ولكنها أيقنتْ

أنْ لا خلاص بغيرى

وايقنتُ

أنْ لا سبيل اليها

سوى أن اكون إليها السبيل

* * *

قلتُ:

سآوى الى جبل من كلام

ليعصم ضعفى

وقالت بلادىَ فى الفلك:

هيتَ لك

ورحتُ اغنى

(الكويت)

غراء مهنا

ماهو الشعر؟

دراسة حول تاثير رامبو على شعراء السبعينيات

السؤال الذى طرحه اندريه جيد عام ١٩١٧ فى كمبردج حيث كان مدعوا على مأدبة غداء أقامتها الجامعة، كان فى حقيقة الأمر إجابة على سؤال آخر سأله الشاعر الإنجليزى هاوسمان **A. E. Housman** جاره على المائدة، والذى قال له:

«كيف تفسر ياسيد جيد عدم وجود شعر فرنسى؟ «ثم أضاف موضحاً: إنجلترا لديها شعر وكذلك لألمانيا شعرها وإيطاليا لديها شعر كذلك ولكن فرنسا ليس لديها شعر.. اعرف أن لديكم **Baudelaire**و **Villon** وآخرين ولكن بين **Baudelaire**و **Villon** مهما طالت المدة التى تفصلهما لايمكن اعتبار هذه الخطب المقفاة التى قد نجد فيها شيئا من الفكر أو البلاغة أو العنف أو العواطف ولكنها ليست أبدًا شعرا» (اسقط الشاعر الإنجليزى **Housman** من حسابه القرن السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر بما فيه من شعر الرومانسيين والبرناسيلين حتى وصل إلى **-Baude laire**) وهنا سأله جيد: ماهو الشعر؟

هل يتغير الشعر من شعب إلى آخر؟ وهل الفكرة التى يكونها شعب ما عن ماهية الشعر ومايجب أن يكون عليه الشعر تختلف من جيل إلى جيل؟

«ماهو الشعر»؟ سؤال طرحه **Baudelaire** فى مقدمة ديوانه أزهار الشر وإذا كان **Baudelaire** قد أضاف جديدًا إلى الشعر من حيث الشكل والمضمون إلا أن بداية الشعر الفرنسى الحديث كان عام ١٨٧٠ مع تجربة الشاعر **Arthur Rimbaud** هذا الصعلوك النبى المتمرد والمخرب، لم يترك شاعر من الشعراء أثرا على الذين جاءوا بعده مثل ما ترك رامبو هذا الأثر يمتد إلى

يومنا هذا وتدين له أغلب الأشكال الجديدة فى الفن المعاصر بالكثير.ويطالب **رامبو** الشاعر الحديث أن يأتى بالجديد شكلا ومضمونًا فالشاعر يبحث داخل نفسه عن المكنون، يحاول أن يسجل ما لايمكن قوله ويقول مالايمكن التعبير عنه، ويعبر عن ما لا يمكن ذكره، ويحاول كذلك قلب الأوضاع الشعرية إن أثر **رامبو** تعدى حدود بلاده وها هو يمتد إلى الشعراء العرب بعد قرن من الزمان، وأصبح **رامبو** أسطورة بدأت معها الحداثة الشعرية بنوع من الانفجار الذى يولد أفكارًا جديدة وأشكالاً غريبة وتشكيلات أغرب، وكما تفجر الثورة طاقة الشعوب تفجر الحداثة طاقة اللغة؛ فهى رؤية جديدة للعالم وثورة القصيدة فى بعدها عن التقليدى والمتعارف عليه، وهى حالة من القلق والتوتر يكشف بها الشاعر عن ذاته ويصل إلى المناطق المحرمة فى الشعر أملا فى تغيير الواقع.

إن حياة **رامبو** وأعماله هى كالبركان، وهو ظاهرة تحطم القشرة الأرضية وتبعث النار من حولها، ولقد حاول الشعراء المغاربة الناطقون بالفرنسية الدخول من الباب الذى فتحه **رامبو** على عالم السحر والأحلام والخيال، محاولاً البحث عن لغة جديدة عالمية تمحو الألم الفكرى، ونذكر على سبيل المثال **محمد خير الدين** المغربى **وكاتب ياسين** الجزائرى الذى يطلق عليه Claude Roy اسم **رامبو** العربى، ولكن هؤلاء الشعراء درسوا **رامبو** فى المدارس الفرنسية وقرأوا أعماله وتأثروا بها، فهل قرأ شعراء السبعينيات المصريون **رامبو**؟ وإلى أى مدى كان تأثيره عليهم؟ هذا ماسنحاول الإجابة عليه فى هذه الدراسة.

يفصل قرن من الزمان بين **رامبو** وهؤلاء الشعراء المصريين وبالرغم من ذلك فإن التشابه بين أعماله وأعمالهم يبدو كبيرًا.

وإذا كانت الحداثة العربية قد بدأت قبل هؤلاء الشعراء مع جيل سابق مع **نازك الملائكة والسياب وعفيفى مطر وعبد الصبور ودرويش وحجازى والبياتى** وغيرهم، إلا أنها وصلت إلى قمتها مع هذا الجيل من شعراء السبعينيات بالذات مع مجموعتى «إضاءة ٧٧» و«أصوات».

وإذا كان **أدونيس** يحاول الفصل بين الحداثة الغربية والعربية بقوله «**الحداثة إشكالية عربية قبل أن تكون غربية**»[١] (فاتحة لنهايات القرن صـ ٣٢٨).

إلا أن الارتباط يبدو لنا وثيقًا بين الحداثتين وبين تجربة **رامبو** الشعرية وهذه التجربة العربية. إن الحداثة فى الشعر العربى لاتستقل عن تأثيرات الغرب. فالشاعر عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء فى بحث دائم عن لغة جديدة تتخطى اللغة الكلاسيكية، لغة العقل، إلى لغة الكيمياء السحرية وهى مغامرة بلا حدود فى تجديد اللغة وتحرير المخيلة وتبديد الحدود المتوهمة بين الواقع واللاواقع. وعمومًا إن لم تكن الحداثة العربية نسخة أو امتدادًا للحداثة الغربية، فهى على الأقل نشأت فى نفس الظروف وبفعل الأسباب نفسها، فلنستعرض سريعًا تجربة **رامبو** الغربية وتجربة شعراء السبعينيات المصريين ونرى مابينهما من تشابه من حيث المضمون والشكل.

أولاً: من حيث المضمون:

١- تجربة النبوة والنبوءة

يقول رامبو: لقد رأيت أحياناً مايعتقد للإنسان أنه رآه! (المركب الثمل)

إن النبوة هى هبة إلهية تمكن من معرفة وتفسير أسرار الخلق والكون ويصبح الشاعر نبيًا بقدرته على رؤية مايتعدى الحدود الزمانية والمكانية ولقد تحولت كلمة Voyance أو النبوة من المعنى الدينى عند Hugo إلى آخر مرتبط بعملية الخلق الشعرى والإبداع عند **رامبو** حيث أنه كان يصنف ماقبله من شعراء على أساس كونهم Voyants أو Non Voyants فهى بالنسبة **لرامبو** منهج وأسلوب يصبح به الإنسان شاعرًا مبدعًا خلاقًا ونجد هذه النبوة أو النبوءة عند شعراء السبعينيات **فيقول رفعت سلام «أنا النبى الرجيم»** (هكذا قلت للهاوية ص ٥٩) ويضيف فى إشراقاته وهو يستعير اسم ديوانه من إشراقات رامبو: **«هكذا أجيئكم عاريًا بلا نبوة ولا شهادة ولا رسالة تدعى قداسة ما كما يدعى الشعراء عادة»**

ويضيف: **«ولست نبيًا ولا شاهدًا أو شهيدًا»**

ويخلط **محمد سليمان** بين اسمه واسم النبى سليمان. كما نجد عند هؤلاء الشعراء كمًا كبيرا من التناص القرانى وأقوال الرسول وذكر المسيح، ونتساءل لماذا هذا الكم من النصوص القرانية المستوحاة فى أعمالهم؟ أهى جزء من ثورتهم على كل القيم؟ أم هى كما يقول **أحمد عبد المعطى حجازى** رغبة فى تجاوز الواقع واكتشاف المجهول: يكتب **أحمد عبد المعطى حجازى** فى أهرام ١٩٨٩/١/٤ «أن كلام» **رامبو** **يذكرنا بكلام بعض الشعراء العرب المعاصرين الذين يدعون هم أيضا النبوة ويستعيرون لغة القرآن والإنجيل والتوراة ليتحدثوا عن تجاوز الواقع واكتشاف المجهول»**

٢- الشاعر سارق النار:

يعتقد **رامبو** أن الشاعر هو سارق للنار ويقول **«عشت شعلة من ذهب لضوء الطبيعة»** (فصل فى الجحيم) ويؤكد **رامبو** على أن الشاعر:

«بين الناس هو المريض الأكبر والمجرم الأكبر والملعون الأكبر ولكنه العالم الأكبر» ويؤكد رفعت سلام هذه الازدواجية فى جسد الشاعر **«ولكنه القاتل القتيل فى جسد واحد».**

(إشراقات صـ ٩)

ويتساءل: **«كيف لا أخرج على الناس إذن شاهرًا وجهى متشحًا بالشرور المضيئة»** (إشراقات صـ٣٢) أو **«أنا غابة ملغومة بالشرور الفاتنة»** (هكذا قلت للهاوية صـ ١٠).

إن الشعر هو نبوة ونبوءة بكل مافى النبوة من آلام ومعاناة وتجاوز للألم ويقول **حلمى سالم:**

آه من زيف أنبيائى قتلونى من الظهر قتلونى

(الأبيض المتوسط صـ ٥٨)

إن هناك ثلاث كلمات مفاتيح تتردد بكثرة فى شعر **رامبو** وشعر هؤلاء الشعراء هى ذهب ونار وجحيم، ثلاث كلمات ترمز إلى الشاعر سارق النار يقول **حلمى سالم:**

النار فى عيونى والريح فى يقينى

(الأبيض المتوسط صـ ٥٨)

هذا التحدى للآلهة أو محاولة التوحد معها، هل هو مرادف لتدمير الذات أو عقاب الذات؟ إن **بروميثيوس** Promethée سارق النار كان مصيره أن يقيد إلى صخرة حتى الأبد وكذلك **إيكاروس** Icare احترق بأضواء أحلامه الباهرة.

٣ ـ تصدع الأنا:

منذ أن صاح **رامبو (أنا هو الآخر)** والشعراء يحاولون معرفة هذا الآخر والتوحد معه، وهذه العبارة تتعلق باللاشعور الجماعى عند Jung، والربط بين الذات الفردية والذات الجماعية، فالشاعر يصبح متخطيًا لذاته ومعبرًا عن الذات الجماعية للبشرية جمعاء. ويصبح انا الشاعر «آخر» أو «لا ـ انا» وهذه نظرية جديدة لمفهوم اللغة الشعرية. يقول رفعت سلام: **ارتدى جسدًا جديدًا** (وردة الفوضى) كما يقول فى إشراقاته :

كان البحر يغزونا فيقسمنا إلى نصفين نصف فى اتجاه الوقت والآخر يسكن الرحيل

ويقول **عبد المنعم رمضان** فى غريب على العائلة: **«الاسم الآخر انا» إنها مغامرة جديدة للإنسان تبدأ،** ويقول حلمى سالم: **«لماذا كشفت ذاتى لذاتى؟» وفضحتنى أمام شخصيتى الثانية المدعاة اذهب إذن عنى ايها الجزء الأثيم فى ياأنا فى حالتى غير الكاذبة يافضيحتى التى عمرها ثلاثون عامًا من الشيز وفرنيا الأنيقة المرتبة** (سيرة بيروت قصيدة وجوه تمنحنى وجهى) ويقول **محمد سليمان:**

عاقبك الرب، وحّد فيك النقيضين

(القصائد الرمادية صـ ٥٥)

ويتألم الإنسان من هذه الازدواجية من وجود الشاعر والإنسان فى كائن واحد. يؤكد **حسن طلب** على هذا الحضور المنقسم المتعدد للذات فيقول: **«اتبرأ من اوصافى وصفًا وصفًا/ اتجزأ عن انصافى/ نصفًا نصفًا** (ازل النار صـ ٧١). هذه الازدواجية هى انفصال بين الشخص وطموحاته الإنسانية.

٤. الاقتباس والتضمين

لايقتصر الاقتباس والتضمين على التناص القرانى، ولكن يشتمل عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء على الآتى:

أولا : ذكر عدد كبير من أسماء الشخصيات التاريخية والأسطورية والأعلام من الأسماء المعروفة. ونلاحظ تكرار ذكر اسم **رامبو** عند الشعراء المصريين مما يدل على انه ليس بعيدًا عن فكرهم أو كتاباتهم.

ثانيا: الإشارة إلى الكثير من الأغانى. وكما يدخل **رامبو** الأغانى فى قصائده النثرية ـ تتضمن اعمال هؤلاء الشعراء عدداً كبيرًا من الأغانى، سواء **لعبد الوهاب أو عبد الحليم**، أو ابياتا من عيون الشعر القديم.

ثالثا: كثيرًا مايذكر **رامبو** الأسطورة والحكاية الشعبية، فكما يتحدث مثلا عن عقلة الإصبع فى قصيدة Ma Bohéme يستخدم **حسن طلب** كلمات الحكاية الشعبية السحرية فيقول. **افتح ياسمسم ينفلق القمقم عن شمهورش او ميمون** (ازل النار صـ ٥٩) ويشير **رفعت سلام** إلى اهمية الوصول إلى أسرار الأساطير فيقول:

علمناك أسرار الأساطير الخفية/ لغة الطير وأقوال الرياح الوثنية/ كى تبدأ الرحلة فى سفر الهناءة (وردة الفوضى صـ ١١)

٥. تيمات

وهناك أيضا مجموعة من التيمات المتشابهة والمتكررة فى شعر **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء ولنذكر على سبيل المثال:

أ. البؤس والفقر

وكثيرًا مايعبر عنه رامبو فى صورة «جيوبه المثقوبة» وهذه الجيوب المثقوبة هى أيضا جيوب **رفعت سلام** فيقول **وأحسب ماتبقى من نقود فى جيبى المثقوب** ويؤكد ذلك أكثر من مرة **لم أعثر فى جيبى المثقوب إلا على أنشودة وطنية**

ب ـ الثورة والتمرد:

يقول **رامبو «أنا الذى يتألم وأنا الذى تمرد** (L'homme juste) إن أشعاره ماهى إلا ثورة وتمرد ضد كل شىء، ضد كل سلطة، وكل قيمة، ضد الحب والحق والجمال والأمل والسعادة، إن شعره عبارة عن عملية تحطيم وعنف ضد كل شىء، فأمير قصيدته حكاية (Conte) يحطم كل شىء، يقتل النساء ويحطم الجمال ويذبح الحيوان ويشعل الحرائق بالقصور ويمزق الناس إربًا ثم يتساءل: هل يستطيع الإنسان أن يصبح سعيدًا أو نشوانًا بهذا التحطيم؟ ويعلن **حلمى سالم: أعطنى شعرًا عنيفاً أعطنى لحناً كثيفًا** (سكندريا يكون الالم) .

ويؤكد **رفعت سلام: أغنى للانهيارات والشروخ والهزائم القاصمة ولنفسى (هل هناك علاقة).**

(الهاوية صـ٢٤)

وفى الدم الفاسد (Mauvais Sang) يتبرأ **رامبو** من جنسه ومن أسلافه ويضع نفسه فى جانب الجنس الأسود، يرفض هؤلاء الأسلاف لأنهم برابرة قد يكون أخذ منهم العيون الزرقاء ولكنه أخذ منهم أيضا ضيق الأفق، وقد يلبس زيهم الوحشى ولكنه لايزيت شعره مثلهم، فما هم إلا ذابحو الحيوانات وحارقو الأعشاب، ويعلن: **لم أكن أبدًا من هذا «الشعب»** وحسن طلب يرفض جنسه العربى وتاريخ العرب وقبائلهم وأسماءهم فيقول:

«إن الكلمات هوان/ والتاريخ العربى هوان/ والخيل العربية/ والأنساب.. الألقاب/ فقحطان وعدنان/ فى الذلة سيان»

(زبر جدة الغضب صـ٤٣) **ورفعت سلام** يريد تحطيمًا كاملاً لكل النظم والمؤسسات:

«اندفعت هائجاً إلى الميدان كاستغاثة أو قنبلة زمنية تنفجر فى الوطن الخراب فتنهدم الأحزاب العلنية والسرية والشرطة والصحف اليومية والأسبوعية والشهرية والجيش وقاعات الندوات ودور العرض....» إلى آخره

(الإشراقات صـ ١٥)

هذا التحطيم الشامل يذكرنا بقصيدة **رامبو** Qu'est ce Pour nous mon Coeur التى يقلب فيها

كل نظام ويتمرد على كل سلطة ويصيح: «هيا إلى الحرب والانتقام والفزع» ويحاول رامبو تحطيم الجغرافية والتاريخ أيضا، وهذا التدمير للزمان والمكان لإعادة وضع جغرافية جديدة وتاريخ جديد نجده عند **حلمى سالم** فى الأبيض المتوسط: **حان ان اضع جغرافية خاصة بى: احط وطناً مكان وطن، حان ان اضع تاريخًا خاصًا بى:/ احط زمنًا مكان زمن**

هذه الثورة ضد السلطة والحاكم والنظم والمؤسسات والقيم، ضد كل شيء، هذا الغضب الداخلى هو انعكاس للعنف الخارجى من حولهم.

ج - الطوفان:

يريد **رامبو** الطوفان ليمسح كل شيء حتى يعيد خلقه وتكوينه وله قصيدة بعنوان بعد الطوفان يؤكد فيها هذا المعنى. ونجد الطوفان الكاسح فى أعمال السبعينيات: فيقول **رفعت سلام**: **تنفجر السنابل والحقول ويخرج الفيضان عن مجراه**(وردة الفوضى صـ ١٦) ويؤكد **محمد سليمان** قائلاً: **الآن تنفتح المدينة/ يبدأ الطوفان/ باب البحر لاينسد** (القصائد الرمادية صـ ١٠١) هذا الطوفان مرتبط بنهاية العالم التى يتحدث عنها **حسن طلب**: «**لكن قلمى لايعرف كيف يفيق العالم من جهله/ قبل شروق الشمس من الغرب/ وقبل مجيء الدجال الاعور/ وحيث الأشياء تعود لجوف الأرض/ وكل جنين يرتد لاصله**. ويؤكد **رفعت سلام** على انها النهاية فيقول: **يتداعى كل شيء/ كل شيء يتداعى/ يتداعى كل شيء** (وردة الفوضى صـ٦٦) .

د - الجوع والعطش:

كثيراً مايتحدث عنه **رامبو**، وإذا ذكرنا فقط عناوين قصائده التى نجد فيها إحدى هذه الكلمات أو كلتيهما يمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

كوميديا العطش - حفلات الجوع - الجوع إلى آخره... الجوع والعطش رمزان نجدهما فى أعمال شعراء السبعينيات، فيقول **محمد سليمان**: **الجوع يلقى على الماء اشباحه الهرمية**/ (القصائد الرمادية صـ٥٤) ، ويقول **عبد المنعم رمضان**: «**صارت الرمانة العطشى تخض اللبن الرائب للجائع فينا**» (الحلم ظل الوقت صـ ٦٣). ولـ**عبد المنعم رمضان** قصيدة بعنوان «الجوع» فى ديوانه لماذا أيها الماضى تنام فى حديقتى؟ ويقول **حسن طلب**: **هل يستمر الليل/ فى طهو المجاعة**؟ ويصيح: «**عريان وعطشان**» (لانيل النيل صـ٧).

هـ - ومن التيمات:

أيضًا المدينة وماتمثله من صدمة بالنسبة **لرامبو** أو هؤلاء الشعراء، حيث نزح **رامبو** من مدينته الصغيرة Charleville إلى باريس فصدمته المدينة الكبيرة كما نزح اغلب هؤلاء الشعراء إلى القاهرة من الوجهين البحرى والقبلى، وكثيرًا مايذكرون المدن بأسمائها وهى غالبًا مرتبطة بصفات سلبية، فعند **رامبو** هى مدينة الوحل حيث القصور بنيت من عظام وهى مدينة «**من سعار وناس حجر وليل مالح وريح حامضة**».

(الهارية ٧٦) «**أو مدن فتن يتالف من دودها وطن عطن**» عند **حسن طلب** (سيرة البنفسج صـ ٦٩).

هـ ـ الزمن:

وللزمن أهمية كبيرة عند رامبو وعند هؤلاء الشعراء، وهو زمن محدد وغير محدد فى آن واحد، وهو زمن يهرب منا، يتحطم كما يتحطم كل شىء.

ز ـ الحب:

كذلك يؤكد رامبو على ضرورة إعادة تكوين الحب أو اختراعه لأنه لم يعرف منه غير الجانب السلبى، والحب عنده هو علاقته الشاذة مع Verlaine أو هو مجرد الإثارة الجنسية ويبدو الحب سلبيًا أيضا عند هؤلاء الشعراء.

هـ ـ الدمامه والقبح:

كثيرًا مايخلط رامبو بين الدمامة والقبح فيقول «جميلة بقبح» مثلا، وهذا الخلط بين هذين المتناقضين نجده عند شعراء السبعينيات، فيقول رفعت سلام فى إشراقاته مثلاً:

«أدندن لحنًا هدامًا فى امتداح الخراب الجميل» ويتساءل حسن طلب: **اين الجمال والقبح/ واين الشعر القح؟** (زمان الزبرجد صـ ٣٩).

ط ـ الشعر جنون:

يتساءل **حلمى سالم: هل الشعر الجنون أم الجنون الشعر؟**(البائيه والحائى ص ٩٠) ويربط **رامبو** بين الشعر والجنون، ويخلط بين الكلام والصمت، كما يفعل هؤلاء الشعراء فيقول **حسن طلب: صمتُ وكنْت تكلمتُ**(سيرة البنفسج صـ٢٢) ويقول **رفعت سلام: لاياتى/ سوى الوحدة.. والصمت/ واشباح الجنون/** (وردة الفوضى صـ٦٢) ويكتب **حلمى سالم: الصمت والكلام غابة وغابتى/ تفتح النخل جثمانًا/ وجثمانى يستحيل فى جماجمى سؤالاً السؤال اكتب اولا اكتب؟**/(الأبيض المتوسط صـ٦١).

اختار **رامبو** الا يكتب وودع الكتابة الأدبية فى قصيدة «وداع» آخر قصائد فصل فى الجحيم، لقد حاول أن يبحث عن المجهول، ولكنه اكتشف قصور الواقع واستحالة تحقيق أحلامه، فانتهى به المطاف قبل الأوان إلى الصمت والانقطاع عن الكتابة. وإذا كان **حسن طلب** ينهى ديوانه سيرة البنفسج بهذه العبارة **«منكم ومنى سكتة الأزل»** إلا أنه تغلب على صمته، واستمر فى الكتابة.

ومن التيمات المتشابهة أيضًا الرحيل وتشبيه الشاعر بالزورق الذى يبحث عن المجهول، أو عن بر الأمان، وكذلك تيمة المفتاح، فإذا كان **رامبو** يعتقد دائمًا انه يملك «المفتاح» الذى سيفتح أمامه العالم ويؤكد «انه يحتفظ لنفسه بالترجمة»، **فحسن طلب** ايضا يؤكد انه **«لغة لاتترجم»**، ويتحدث عن **«مفاتيح حروف الأسماء»** وعن سر الكلمة، وأخيراً يظل الإنسان هو محور هذه القصائد، ويصبح الأنا مركزًا للكون، وينحاز الشاعر صوب ذاته ويؤكد ذلك **ماجد يوسف** فيقول **انا خرجت من انا....انا/انا.. انا...انا الواحد/ العدد.**

وإذا كان هذا التشابه موجوداً بهذا الوضوح بين شعر **رامبو** واعمال هؤلاء الشعراء من حيث المضمون، فإنه أيضًا موجود بوضوح أكثر من حيث الشكل: لقد سمى رامبو تجربته للبحث عن لغة جديدة كيمياء الكلمة أو **Alchimie du Verbe**. هذه القدرة السحرية للكلمة

موجودة أيضا عند هؤلاء الشعراء، وهم يؤكدون أيضا على بحثهم عن لغة جديدة، فيقول حلمى سالم (فى قصيدة شين عين راء): **سمعتنى اقول فى مسيرى/ اهذه الأرض لغة جديدة؟** ويؤكد فى قصيدة (بزوغ): **«إن لغة تكونت/ إن شعبا ابتدا.**

ويتعامل هؤلاء الشعراء مع الحرف كما تعامل **رامبو** من قبل، على أنه قوة سحرية يحاول الشاعر بها تجاوز الواقع وخلق عالم بديل. وتصبح القصيدة مشاعًا للفوضى، تصبح هذيانًا، ويصرح **رامبو** بانه تعود على هذا الهذيان وأصبح مرادفاً لشعره ويقول: **لقد وجدت فوضى عقلى مقدسة»** ويؤكد انه يرى مسجداً بدلاً من المصنع أو مدرسة صنعتها الملائكة او عربات تجرها الخيول تصعد فى طرقات السماء؛ ويقول **رفعت سلام**: **«اهذى كما اهوى ولااهوى إلى الهاوية»** (إشراقات صـ٢١).

هذا الهذيان الشعرى عند **رامبو** كثيراً مايكون بتاثير المخدر او الحشيش أو الخمر، وتصبح اللغة مرادفة للثمالة: **«أيتها اللغة»/ كفى عن اللهو بانصاف الكؤوس الفارغة**(سيرة البنفسج) ويضيف **حسن طلب**: **النبيذ المسمم/ رُبنا الأوحد.. الحلو والمر../ مازال فى الحلق يقطر** (ازل النار صـ ٨٣).

ويكتب **محمد سليمان**: **ياسيدى انت جرح/تعبئ نفسك بالنوم ام بالمخدر/ هل تتقيح فى آخر الليل؟** (القصائد الرمادية صـ٩٠) وتصبح القصيدة أيضا غامضة على القارئ فلا يستطيع أن يفك شفرتها (كقصيدة H **لرامبو**) ويكتب **حسن طلب**: **أيتها القصيدة السؤال** ويطبق **رامبو** تجربته الشعرية فى البحث عن لغة جديدة فى قصيدته Voyelles أو الصوائت، حيث يجد علاقة بين الحروف والألوان والصور الشعرية، وكذلك يفعل **حسن طلب** فيقول: **النون/ نون نيرك/ والجيم/ جيم جمرة/ واللام لوغوس انغماس النار/ فى الخضرة والجمرة/ والألف المهموزة/ الحرف ذو السيف/ الذى من نار يبدأ النشيد/** (ازل النار صـ ٧٢، ٧٣) أو يقول:

كاف... الف.... نون/ افتح ياسمسم/ ينفلق القمقم/ عن لونين/ الأخضر مشكاة/ والأحمر كانون/ الف/ لام/ ميم/ نون

(ازل النار صـ٦٠) ويبدع هؤلاء الشعراء صوراً غريبة فالأشياء لاتسمى بمسمياتها المألوفة فيقول **رفعت سلام**: **«لى ان اسمى الافق ثوبًا ضيقا والكتابة ورطة والدولة سيركًا من الحواة والقتلة والانتخابات ملهاة والسكوت سكيناً والجرائد جيشًا من الداعرات** (إشراقات صـ٧٣) ويخلطون بين عالم من السحر والخيال، حيث يمتزج فيه الواقع باللاواقع ويؤكد **رفعت سلام** فى أكثر من موضع: **امضى متوهجًا بالغموض الغريب/ عابسًا بالمحرمات التى تطولها يدى** (إشراقات صـ٣٧) وتوجد بعض الصور الشعرية التى تتكرر عند **رامبو** وعند هؤلاء الشعراء:

١- يقول **رامبو** **«اجلست الجمال على ركبتى»** (فصل فى الجحيم) ويكتب **رفعت سلام** **« اجلس البحر على يدى فى الأصيل»**أو**«غبار ذهبى ينام على قدمى قريرًا»** أو يكتب **محمد سليمان**: **«النجم يحط على ركبته اليسرى»** (القصائد الرمادية صـ٦٩).

٢- يقول **رامبو** «قدم بجانب قلبه» (Ma Bohéme) ويربط **محمد سليمان** بين القدم والقلب فى هذه الصورة الشعرية: «يخرج الآن منه»، **يرى نفسه فى الظلام النهارى منتعلا قلبه**». (القصائد الرمادية صـ ٦٠)

٣- صورة الهاوية أو القاع عند **رامبو وحسن طلب وحلمى سالم**.

٤- قصيدة رقصة المشانق **لرامبو** تقترب فى صورتها من صور **رفعت سلام** «**جثة معلقة بالباب تنهشها الرياح**» (هكذا قلت للهاوية صـ ٤٦) أو «**والأجساد تتدلى فى باب زويلة تؤرجحها الرياح العابرة**» (إشراقات صـ ٢٢).

٥- وفى قصيدة **رامبو** الباحثون عن القمل نجد تشابها بين هذا الراس (الثقيل) أو (المثقل) ومايقوله **محمد سليمان**: «**على رأسه النمل والقمل**» (القصائد الرمادية).

أو **عبد المنعم رمضان**: **ونفض رأسه المليء بالقمل** «غريب على العائلة».

الرؤى الملونة: يلعب اللون دوراً هاماً عند **رامبو** وعند الشعراء، فكما يمزج **رامبو** بين الأحمر والأسود أو الأبيض والأسود يفعل أيضا **رفعت سلام** ويمزج **حسن طلب** بين الأزرق والأحمر فيصبح بنفسجًا. وتكتسب الأشياء ألوانا ويصبح العالم ملونا والألوان غير مألوفة فالخيول زرقاء عند **محمد سليمان** والورود سوداء واللعنة رمادية والعيد برتقالى اللون، كذلك القبلة برتقالية عند **رفعت سلام**، وتصبح بنفسجة الجحيم سوداء، والمقابر حمراء وبيضاء عند **حلمى سالم**، والدموع بيضاء والروائح سوداء والعفاريت زرقاء والشفاه خضراء عند **رامبو**. واللون ليس الأسود والأحمر والأخضر ولكنه لون المرآة ولون العواء والعويل ولون الرماد ويؤكد **حسن طلب**: «**وتأملت: رأيت العالم لونًا واللون دماً/ والدم بستانًا/ كان البستان يخان/ وكان الزيتون يخون/ فتلذذت برائحة الزرقة** (سيرة البنفسج صـ ٢٨). ونجد علاقات بين أشياء لا صلة بينها فى الواقع، وهى ماابتدعه **بودلير** وأسماه Correspondances أو مايعرف بتراسل الحواس.

اللغة الجديدة:

يخلط **رامبو** وهؤلاء الشعراء بين اللغة الفصحى والعامية ويستخدمون كلمات غير مألوفة قد تكون نادرة أو هامشية أو لغة بذيئة، همجية وتكتسب الألفاظ دلالات جديدة، ويفجر الشاعر العلاقات المألوفة بين المفردات اللغوية، ويستخدم الكلمات والمصطلحات العلمية أو الفلسفية والكلمات الجديدة المنحوتة.

وكما يدخل **رامبو** بعض الكلمات الإنجليزية أو الألمانية، كذلك يفعل **حلمى سالم** ويستخدم **عبد المنعم رمضان** (فى ديوان غريب على العائلة) كلمات أعجمية من أصل لاتينى: كومودينو ـ نيجاتيف ـ كلينكس ـ بلكونة ـ تايير ـ بيجامة ـ تليفزيون ـ فانتازيا....

وكما يستخدم **رامبو** الكليشيهات والكلمات المعممة والمأثورة، نجد هؤلاء الشعراء أيضا يستخدمونها، وإذا كان فى شعر **رامبو** بعض الأخطاء اللغوية والنحوية، ففى شعرهم أيضا بعض الأخطاء، ويكثر **رامبو** وهؤلاء

الشعراء من التكرار والترادف بأنواعه ويستخدمون اللازمة بكثرة كما يكثرون من استخدام المتناقضات ويكتب حسن طلب: «لابد من شيء يناقض كل شيء/ ثم يكسح اى شيء من قمامة هذه الأشياء لايبقى على شيء (زمان الزبرجد ص٩٠).

وتتعاقب الصور الشعرية بدون ادوات ربط كما لو كانت صورًا فوتوغرافية لايربط بينها روابط منطقية، ويكثرون من استخدام بنية النفى والانتقال من ضمير لآخر، ويلجأون إلى الإغفال أو الحذف بناء على إمكانية التقدير، كما يستخدمون التدوير (Rejet) والتضمين (Enjambement) دون أى داع.

ويستمر التشابه بين أعمال رامبو وهؤلاء الشعراء من حيث الخلط بين الشعر والنثر واللعب بالألفاظ والكلمات، وتتحول القافية إلى مجرد تسجيع، ويحل السجع والجناس محلها، كما يسرفون فى الانسياق وراء الجرس الموسيقى او مانسميه عند رامبو (Cacophonine) مما يجعل شعرهم متماثلا. فهل عرف هؤلاء الشعراء رامبو؟ الإجابة بالإثبات هى الأقرب بلاشك لسببين اولهما انهم كثيرو الإشارة إلى اسمه، فيقول رفعت سلام: «حين استيقظت كان منتصف الليل هكذا سبقنى رامبو/ «اشياء باهرة تحسدنى عليها/ ظهيرة رامبو» (هكذا قلت للهاوية صـ ٢٨، ٤٩).

والسبب الثانى أن كثيراً من الترجمات لأعمال رامبو وحياته بدات فى العالم العربى منذ عام ١٩٤٩، ونذكر على سبيل المثال اعمال كل من رمسيس يونان وبدر شاكر السياب وعبدالغفار مكاوى وصدقى إسماعيل وغير ذلك من ترجمات.

ولكن من المسئول عن قلب الأوضاع الشعرية؟ نكرر مع حلمى سالم «انا الذى يدين ام انا الذى يدان؟» (الأبيض المتوسط صـ ٨٩).

واخيراً ماهو الشعر؟ هل هو اكتشاف للاشعورى وتأكيد على إمكانيات اللغة وتجميل للواقع؟ هل هو لعبة مجانية أو شكل من اشكال التعبير الفريدة أو غير المألوفة ماهو الشعر؟ أهو كما يقول جيد ويوافقه عليه عبد الوهاب البياتى ذلك «العفريت أو الجنى القابع فى القمقم»؟

الشعر من المفروض أن يكون محكومًا بقواعد ونظم، ولكن هاهم شعراء السبعينيات ورامبو من قبلهم يحطمون كل قاعدة ويخترقون كل مألوف فيبدو شعرهم منسوجًا من لحم آخر، مثقلا بدم آخر بعيدًا عن كل نظام تعمه الفوضى وتسوده التفرقه والتجزئة والتشتت، ولكن كيف لشعرهم أن يكون غير ذلك وهم يعيشون فى عصر من القلق والفوضى والتوتر والثورات!

فإذا كان رامبو كتب أولى قصائده عام ١٨٧٠، وهو العام الذى اندلعت فيه الحرب بين فرنسا وبروسيا واصبح العدو على أبواب مدينته، وإذا كانت أحلامه قد انهارت مع انهيار كوميونة باريس، وإذا كان الحادث الذى وقع عام ١٨٧٢ حيث أطلق عليه ڤرلين النار واصابه، قد حطم نهائيا هذه الأحلام، فإن شعراء السبعينات عاشوا ثورة ٥٢ وهزيمة ٦٧ وموت

عبد الناصر وحرب الاستنزاف وانهارت أحلامهم أيضا، فكيف لايتحدثون عن التمرد والقلق والتحطيم والرغبة فى تغيير الواقع وخلق لغة جديدة يقول **حسن طلب**: «**فى السبعينات الغبراء من الزمن الأغبر/ عجز يتصدر**» (لانيل إلا النيل ص٥٤).

ويؤكد أن: «**مالم يكن سيصبح صح/ ولم يكن سيجوز جاز**» (زمان الزبرجد صـ٧٥).

هذا الشعر الجديد إذن فرضته ظروف خارجية اجتماعية وسياسية واقتصادية، فهو نتاج اجتماعى وثمرة الظروف المحيطة، ولكن تبقى مشكلة المتلقى مع هذا الشعر، لقد بعد الشعر عن جمهوره الواسع واقتصر قراؤه على بعض الخاصة: ويؤكد **حسن طلب**: « **الشعر سوف يصح العمود له/ والقصيدة قد تستقيم/ إذا استوعبتها الشحارير/ قبل الجماهير**.

ماهو الشعر؟ الشعر لايمكن أن يكون «انتهاك المحرمات» كما يقول **رفعت سلام** ولا اشتباكا مع الوجود كما يؤكد **حلمى سالم** ولاثرثرة العاجزين» كما يفسره **محمد سليمان** ولااستعراض لغوى لمهارة اللعب بالكلمات كما يعرفه **حسن طلب**.

إن تجربة هؤلاء الشعراء جديرة بلاشك بالدراسة والمناقشة والتحليل والنقد والتقييم ولكننى أستعير هذا البيت من **حلمى سالم** لأعبر عن أمنية: «**عمر من النثر مضى وعمر من الشعر يقبل**» (نقه اللذة صـ٢٨) **ماهو الشعر**؟ سؤال يبقى بلا جواب وإن تعددت إجاباته.



هدية حسين

عاصفة الثلج



الزمان: الأول من كانون الثانى ١٩٩٦.

المكان: أى بقعة من الأرض قابلة للمأساة.

تمهّل قليلاً، ريثما استرد انفاسى، لماذا انتم مستعجلون؟ على العموم لا اريد الآن شيئًا، سانتظره، قال إنه سيأتى الساعة العاشرة، كم الوقت الآن؟ العاشرة إلا خمس؟ إذن سيأتى عما قليل، فقط أريد فنجان قهوة، سأدفع الحساب، كن واثقًا من ذلك، انظر، هذه رسالته وصلتنى يوم أمس وهو الذى حدد المكان كما فى المرات السابقة ، أنتَ تتذكره بلا ريب، اليس كذلك؟ الرجل الوسيم ذو الشعر الكستنائى والعينين العسليتين، اه، لكن شعره لم يعد كستنائيًا، لقد صبغته الحرب بلون الثلج، اصدقنى القول أيها النادل الطيب، هل ابدو جميلة؟ لقد بذلت مجهودًا كبيرًا كى ابدو كذلك، هل ترانى جذابة بما فيه الكفاية؟ وهذا الثوب، اتراه مناسبًا؟ تامل فيه جيدًا، ماذا؟ اللون؟ كم انت بلا ذوق، إنها لسخافة منى ان اسألك رأيك بأشياء عصيّة على فهمك.. كم الساعة الآن؟ العاشرة والربع؟ لا بأس عليك، انت تعرف طوارئ الطريق، ماذا عندكم اليوم؟ اريد غداء ممتازًا، غداء يليق بمناسبة عودته، اظنك خبرت ذوقه فى الطعام؟ اسمع ما يقوله فى الرسالة، لكن لا، لا يجوز البوح بأسرارنا للغرباء، انت تفهمنى طبعًا، انصرف الآن واتنى بقائمة الطعام، اريد إلقاء نظرة على أصناف الأطعمة، لكن تمهّل، الأفضل ان نترك الاختيار له، كم الساعة الآن؟ العاشرة والنصف؟ لابد أن عطبًا أصاب سيارته، لكنه سيأتى، ماذا تظن انت؟ مابك؟ اراك شاحب الوّجه تكاد تغرق فى حزن عميق، هل أصابك مكروه؟ ما أخبار زوجتك؟ الم تصلك

رسائلها؟ لا تيأس لا يمكنك أن تفعل شيئًا إزاء اليأس، اصبر، ليس لك إلاّ الصبر، وها أنت ترى هذه الرسالة، كم مضى عليّ من الوقت حتى قذف بها ساعى البريد إلى اصابعى، لو كنا أصدقاء حميمين لقرأت لك،أنت تفهمنى أليس كذلك؟ إنه لأمر مريع أن لا تكون قد فهمتنى، كم الوقت الآن؟ الحادية عشرة؟ آ.. نسيت، أظن أنه قال لى الحادية عشرة، مضبوط، موعدنا الحادية عشرة، إن الفرح ـ أحيانًا ـ يعبث بمشاعرنا فننسى، ولكن أين القهوة؟ بالمناسبة، الخدمة هنا ليست كما كانت، لا أدرى لماذا تعاملوننى بهذا الشكل؟ مابال عينيك؟ هل كنت تبكى؟ لا شىء فى الحياة يستحق البكاء، أنا مثلاً، هل شاهدتنى مرة واحدة أبكى؟ ولماذا؟ ها قد وصلت الرسالة أخيرًا وهو يؤكد فيها.. لا، لا، إنها رسالة شخصية جدًا، اعذرنى، كم الوقت؟ الحادية عشرة والثلث؟ أمتأكد من ساعة يدك؟ لحظة من فضلك، أظن أننى كنت على خطأ عندما قلت أن موعدنا العاشرة صباحًا، آه، تذكرت، إنه العاشرة مساء، يجب أن انصرف الآن وأعود مساء، احجز هذه الطاولة من فضلك واعتن بوجبة العشاء، ولكن أين القهوة؟ لماذا الإهمال وأنا الزبونة الوحيدة لديكم؟ ثم لماذا أنا الزبونة الوحيدة؟ بسبب العاصفة الثلجية؟ لا أدرى لم يخشى الناس العواصف والأمطار؟ اسمع، كم هى رائعة، إنها تحكى عن... عن... ما أريد قوله هو أن.. باختصار أنا أصاب بالكآبة إن لم تعصف الريح وتداهم الأمطار شقوق الأرض.. الحياة تبدو تافهة وغير محتملة بلا عواصف، إنها موسيقى الأزمنة السعيدة البعيدة، اتفهم ما أعنيه؟ أظنك متفقًا معى وهذا يسهل الأمر بيننا.. إن الناس الذين يفكرون بالمعنى ذاته يرون أوجهًا متعددة ولذيذة للحياة.. علىّ أن أذهب الآن، بلغ تحياتى لمدير المطعم واشكره نيابة عنى على هذه الزينة المعلّقة على الجدران، إنه استقبال رائع يليق ببطل، لكن انتظر، أظن أن هناك خطأ فى التاريخ المثبت على زجاج المطعم، ألست معى؟ وإلا أى خطأ شنيع ترتكبونه بحق الزمن وأنتم تكتبون التهنئة بالعام ١٩٩٦؟ هل تمتلكون مثلاً آلة الزمن؟ ها ها ها.. على العموم مازال أمامنا وقت طويل جدًا للوصول إلى عام ١٩٩٦، وحتى تلك السنة سنمر بحروب كثيرة.. اسمع، لا أريد القهوة، سانصرف فى الحال.. آ.. نسيت أن أخبرك بشىء مهم، ضع ثلاث شمعات ملونه فى شمعدان فضى على طاولتنا، لماذا ثلاث؟ وما شأنك أنت؟ هذه أسرارنا التى لا نبوح بها للغرباء، كما لا تنسى ورد القرنفل الأبيض، لا تخطئ وتضع وردًا أحمر، كل ما هو احمر يذكّره بالقتلى.

بخطى مرتبكة، بين الطاولات الخشبية الواطئة، سارت المرأة متجهة نحو باب المطعم، ألقت نظرة ساخرة على عبارات التهنئة التى تزين الواجهة ثم اختفت فى انعطافة الطريق.. كانت الريح لما تزل تعبث بأغصان الشجر العارية، فيما كفّ المطر عن الهطول وتجمعت كرات الثلج مشكّلة خطوطًا على حافات الأرصفة المنحدرة.. على الطاولة التى كانت تجلس عندها المرأة، ثمة رسالة مؤرخة فى شباط عام ١٩٩١ قاطع البصرة.

بغداد

مجدى عبد الحافظ

الفنان والناقد والمتلقى

* بحث ألقى فى المؤتمر الدولى الأول للأيكا المصرية ٢٨/١١ - ٢/١٢/ ١٩٩٥.

يدخل هذا الموضوع تحديدًا داخل نطاق اجتماعية الفن Sociologie L'art ، ذلك المجال الذى لم يلق اهتمامًا كبيرًا من الباحثين فى علم الجمال أو فى علم الاجتماع. صحيح أن هناك بعض الأعمال ابتداء من **جويو** Cuyou وكتابه عن الفن من وجهة نظر سوسيولوجية ١٨٨٠ أو برنامج علم جمال سوسيولوجى Prognamm d'une Esthétique Sociologique لدى **شارل لالو** (١٨٧٧ - ١٩٥٣) Charls Lalo، أو حتى كتابه الصغير عن الفن والحياة الاجتماعية L'art et La vie Sociale، إضافة إلى **إيتين سوريو** Etéinne Souriau الذى عالج الموضوع فى مقاله بكراسات علم الاجتماع المعاصر Cahiers de Sociologie **رروجيه باستيد** (١٨٩٨ - ١٩٧٤) Roger Bastied وطرحه لبعض مشاكل اجتماعية الفن-Les problémes de la So ciologie ؛ إلا أن هذه الإسهامات لم تستطع أن تقدم إجابات أو نظريات حقيقية فى ذلك الموضوع الشائك(١) اللهم إلا **أرنولد هوزر** Arnold Hauser الذى صدرت ترجمته الفرنسية فى عام ١٩٨٢ تحت عنوان «التاريخ الاجتماعى للفن والأدب histoire social de l'art et de la littérature وقدمه **جاك لينارت** -Jacques Lean rhardt الذى ألح على أن علم الاجتماع الفنى ينبغى أن يدرس موضوعه المتشعب أولاً تبعًا لمحور العلاقة بجمهور متوجه إليه، يطلب ويستهلك.. إلخ، وثانيًا تبعا لمحور الفكر التصويرى أو التشكيلى، بمعنى دراسة أنظمة التفسير، وعملية تشكيل العالم المادى والاجتماعى عن طريق التمرن على رسم العوالم، وثالثًا تبعا لمحور عمل المادة، بمعنى التقاليد والتجديدات التقنية، والأدوات، واختيار المواد وخصائصها المميزة.. إلخ (٢).

رؤية تاريخية:

لم تكن هذه المشكلة مطروحة على الإطلاق فى مصر القديمة، حيث كان ارتباط الفن بالدين وبطقوسه المختلفة وثيقًا، وكانت أهم الورش الفنية تقع فى قلب المعابد والقصور، ومن ثم كان الفنان المصرى القديم جزءًا من عملية إنتاج فنى كاملة تمثلت فى تقنية التجميع Assemblogye [٣]، وغابت فى خضم هذه العملية فرصة بروز فنانين بالمعنى المعاصر، إذ أن الفنان المصرى القديم لم يكن يسمح له بأن يوقع أعماله الفنية سواء التى تمجد الآلهة أو تمجد الملك الفرعون، إذ أنه لم يكن مسئولاً كلية عن العمل فى شكله النهائى، ويغيب عنه المغزى الدينى والفلسفى الذى يقع فى خلفية العمل، إضافةً إلى غياب التلقى نفسه، فالعمل الفنى كان محصورًا داخل المعابد والمقابر والقصور أى أن المتلقى كان الفرعون والكهنة، ورجال البلاط. ولعلنا لا نستطيع تطبيق نفس الشيء على الفن فى العصر اليونانى، حيث أن عظمة الفنان كانت تتحدد فى قدرته على استخدام الأسكياجرافيا Skigaraphior (فن الخداع البصرى) لإعطاء التفرج وهم العمق، سواء عن طريق الأفق السطحى أو عن طريق تخريجات الظل والضوء واللعب بالألوان[٤]، على الرغم من إدانة **أفلاطون** لذلك الفن، إلا أننا فى هذا العصر عرفنا أسماء فنانين مبتكرين، وكانت لهم مكانة لدى المتلقين أمثال **أجاتركوس** Agatharocas (حوالى ٤٦٠ ق.م)، **وابولودور** Apollodore، **وزييس** Zeuxis مكتشف شعاع الضوء، **وبراهيزون** Parrhaion وكانت براعتهم تلك تفرض احترام المتفرج عندما يكون تقليدهم الفنى صورة طبق الأصل للواقع. وعلى الرغم من ذلك فقد كان واقع الفنان اليونانى المعيش متدنيًا لحد كبير، إذ كان يعتبر عامل، باستثناء بعض الأفراد منهم مثل **فيدياس** الذى كان يتمتع بنفوذ سياسى كمستشار فنى **لبركليس**، ومن المعروف أن الفنانين الذين عملوا فى بناء «الأركيتون» قبضوا أجرًا يوميًا مقداره «دراخمة» واحدة فى اليوم، لا فرق فى ذلك بين المهندس وعامل اليومية [٥] ، وبالتالى لم يكن هناك نجم من الأصل سوى من اقترب من السلطة مثل **فيدياس**.

وفى العصور المسيحية حيث أصبح الفن تعبير عن المناخ الدينى الجديد وأصبحت سمة الرمزية هى الغالبة عليه، وأصبح فن الأيقونات هو الغالب، وعبرت الكاتدرائية القوطية عن أعلى وأصل هذا الفن على اعتبارات ما اشتملت عليه من فنون عديدة، فإننا نلاحظ أيضًا غياب الفنان الفرد الذى يقوم بالعمل الفنى كاملا، اللهم إلا مديرى العمل الذين كانوا ينتمون إلى طبقات عليا، ويشرفون على سير العمل، مما امتنع معه ظهور فنانين نجوم، فلقد كان الدافع الدينى والإيمانى العميق وراء هذا الذى يهب جهده ووقته من أجل هذا الواجب العقائدى.

لعل عصر النهضة هو العصر الذى يمكننا أن نعلن فيه - ودون تحفظ - عن ظهور هذا الفنان بالمعنى المعاصر، وهو العصر الذى ظهرت فيه الدعوة الإنسانية التى مجدت شخصية الإنسان وعبرت عن الإيمان بلا حدود بطاقاته الخلاقة وقوة عقله التى لا تُحد، ولعله العصر الذى تم فيه لأول مرة الربط بين العمل الفنى والتكنيك على إثر تطور العلوم بشكل عميق والاستفادة بتطبيقاتها عى الإبداع الفنى بفضل أعمال **ليوناردو، وكليبيرا، وجاليليو** التى اتصفت بارتباطها المتين بفعاليات

الإنسان المنتجة وبالتقنية. ولقد حفل هذا العصر بحشد عظيم من كبار الفنانين بشكل لم تعرفه البشرية قط، ولقد أبدى الفنانون والكتاب والنحاتون ومعلمو البناء اهتمامًا فائقًا بالهارمونية، وبرشاقة أشكال الواقع المحسوس وجمالها، وفتشوا عن أكثر الوسائل تأثيرًا من أجل إعادة تجسيد أشكال العالم الواقعى تجسيدًا يجمع بين الفن والوضوح، مستفيدين من كل العلوم. ولم يكن الاهتمام بالعلم محض صدفة، فالفن نفسه وخاصة الرسم كان يعتبر من النشاطات المعرفية الإنسانية، وهكذا نشأت من احتياجات الممارسة الفنية نفسها كتب نظرية عديدة حول الرسم والنحت وفن العمارة. وتعتبر السمة الأساسية للمفهوم الجمالى فى ذلك العصر هى ارتباطه المباشر بالإنتاج الفنى، فهذا المفهوم لم يكن أبدًا مجرد مفهوم فلسفى رمزى، بل مفهوم جمال واقعى هدفه حل المسائل المحددة فى الفن، ولا يمكن أن ننسى تلك النزعة الذاتية الفردية، والتى أصبحت تشكل سمة هامة فى هذا العصر. ونتيجة لهذا أصبحت المبادئ الجمالية - آنذاك - مشبعة بالروح التفاؤلية الإيجابية المحبة للحياة[٦].

خلال هذه الملابسات أصبح الفنان نجمًا متألقًا، وأصبحت هناك رسالة شخصية يتضمنها العمل الفنى، ويورد **إتيان سوريو** فى كتابه عن الجمالية عبر العصور[٧] نماذج يمكن أن نستخلص منها بروز هذه النجومى، وأصبح الطلب على الأعمال الفنية كبيرا بفعل صعود البرجوازية، ولأول مرة أيضًا بدأ يظهر تجار اللوحات الفنية والطباعون والموزعون، وبدأت تظهر النزعة الأكاديمية والتى أتصور أنها الأساس الأول لحركة النقد الفنى فى العالم. لكن مسألة صناعة الفنان النجم فى هذا العصر لم تكن واردة أيضًا، حيث سمح النظام بظهور المتميزين من الفنانين وبروزهم على الساحة الفنية، طالما برعوا فى إبراز روح تلك النهضة الصاعدة وعبروا عنها بروح المقاتل.

وفى العصر الكلاسيكى ظهر فى أوروبا فنانون كثيرون، إلا أنهم لم يكونوا بموهبة وعبقرية النهضويين قبلهم، وعاد لكل منهم أن يصبح نجما ذائع الصيت أو يكون فى عداد المنسيين وذلك باختياره الموطن المناسب فى الوقت المناسب كما فى حالة **لوجريكو** (اسبانيا)، أو **روبينز** (باريس/ مدريد/ لندن) أو حالة **رمبرانت** (هولندا).. إلخ.

الصناعة المقصودة:

بهذا نكون قد مهدنا لدراسة الوضعية الجديدة لصناعة الفنان النجم فى عصرنا الراهن. والحق كما قلنا فى البداية أن هذا الموضوع يندرج ضمن موضوعات علم الاجتماع، إلا أن مصطلح الصناعة هنا يحتم علينا العودة لتأمله من جديد. إذ أن الصناعة تلك العملية المرتبطة بقيام الحداثة تستند فى الأساس على العقل كقيمة أساسية لكل فلسفات الحداثة، ذلك العقل الذى أصبح سر التقدم والعلم والتكنولوجيا الصناعية، وصل بفعل التحيز له إلى أن أصبح إلهًا، بل وأكثر من ذلك أصبح عقلا أداتيًا صرفًا، هذه العملية التى صاحبت بناء واقع وفكر الحداثة قد استبعدت من طريقها مصطلح «الذات»، مما أدى إلى تفريغ الحداثة من هذا الطابع الإنسانى الذى كان فيما مضى هو الراية التى رفعها النهضويون. على هذا العقل الأداتى استندت التكنولوجيا، وأصبح كل نشاط حتى ولو كان إنسانيًا مجرد صناعة، وحتى الجسم الإنسانى أصبحت أعضاؤه

مجرد أجهزة، ومن هنا تعاملنا مع الفنان على أنه مجرد سلعة يجرى ترويجها على نفس الأسس التكنولوجية الاقتصادية القائمة على التسويق Markiting والقيام بإقناع المستهلك (المتلقى) بجدوى شرائها وأهمية اقتنائها. وبتحليلنا هذا فنحن لا نستبعد على الإطلاق الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والتاريخية التى نعتقد أنها تؤثر أيضًا فى ميكانيزمات هذه العملية، ولعل مسألة الصناعة تكمن فى قلب هذه الظروف.

الفنان المعاصر وعلاقته بفنه المعاصر:

قدم لنا بعض الفلاسفة مثل **الان وبرجسون ومالرو** وغيرهم الفنان بصورة الإنسان الخالد أو العبقرى الفذ، بل ويقدم **مالرو** المصورين كأفراد غير عاديين ليس علينا سوى أن ندين لهم بالعبادة، حتى أنه قدم الفن كدرس يقدمه البشر للآلهة أنفسهم(٨)، إلا أن البعض وقف ضد تلك النزعة بشدة، فهذا هو **موريس ميرلوبونتى** يحذرنا من النظر إلى الفنان باعتباره إنسانًا أعلى حيث أن الفنان - من وجهة نظره - لا يخرج عن كونه رجلاً عاديًا لابد له من أن يحيا حياته كإنسان. ويضيف **ميرلوبونتى** أن الفنان حين يعبر عن نفسه فإنه يحيل «اللغة المقولة» Languye parlé إلى لغة قائلة langaye parlamt، محاولا أن يجعل منها أداة ناجحة للتعبير عما لا تزال الإنسانية بحاجة إلى أن تقوله(٩). إلا أن هذا العمل الفنى - كما يقول **هيدجر** - ليس مجرد ناتج صناعى نحكم عليه بالنظر إلى مدى تلاؤم صورته مع مادته، وإنما هو كائن متفتح يخفق تحت وجوده باعتباره عملا مبدعًا. ويفصل **ليجى باريسون** Luigi Parseyson فيلسوف الجمال الإيطالى مراحل هذه العلاقة بين الفنان وعمله الفنى، ذلك العمل الذى تكمن أهميته فى ماديته وفى حضوره الفيزيقى، وهو على عكس **كروتشه** الذى يهتم بالعمل التام accomplie فإن **باريسون** يهتم بالعمل فى أثناء تحققه مما يضعنا مباشرة فى أجواء تلك العملية الإبداعية، ويخص بالاهتمام لحظة اكتشاف المبدع عما يريد إنجازه، إذ أنه بعد انتهاء العمل نعرف أنه لا يمكن أن يكون على نحو آخر، فالصدفة إذن لا تتحكم، إذ أن الفنان المبدع - لديه - لا يبدع أبدًا بضربات الحظ، ولكنه لم يطبق أيضا خطة سابقة الإعداد، فإنجازه نشأ سلفًا فى فكرة قامت بإملائه تلك الحركات. إن هذه الفكرة، حتى فى مجال محاولات الفنان التى لم يكن قد وصل فيها بعد إلى شىء، أى فى مرحلة العماء والتقريب والتردد تفرض هذه الفكرة نفسها بوصفها المنظم الوحيد الذى يقود تلك العملية.

الاختراع إذن والتنفيذ متلازمان، يكتشف العمل قانونه الخاص، معطيا لنفسه الشكل. وهو يضع أمام نفسه بعض العقبات التى يجتازها، ومن هنا يجد الفنان نفسه حرًا تمامًا وخاضعًا تمامًا وفى نفس اللحظة حيث يقيم إرادة العمل الفنى فى نفس الوقت الذى ينبغى أن يطيع ويكتشف بقدر ما فى نفسه، وما فى المادة(١٠). ولعلنا بهذا نضع أيدينا على طبيعة تلك العلاقة المعقدة بين الفنان وعمله الفنى والتى تكمن فى هذا الديالتيك العجيب الذى يصبح فيه الشكل مُتشكّل ومشكّل فى نفس الوقت وبنفس القوة. ولعلنا نذكر ثورة **ميرلوبونتى** على الفكرة التى اقرها **مالرو**، فى أن هدف الفنان من فنه هو المتعة الشخصية، حيث أن دراسة **ميرلوبونتى** لسيزان Cézanne والتى اطلع فيها على عادات ذلك الفنان (الرسام) الفذ، ومنها مكوثه

لساعات طويلة أمام موضوعه الذى سيرسمه ليطلع على صفات هذا الموضوع (من حيث الكثافة، والعمق، والملمس، واللون، والصلابة.. إلخ)، يؤكد **ميرلوبونتى** انتفاء هذا العالم الخاص العالم بفعل إرادة الفنان ذاته، حيث يرى أن الفن يظل بالنسبة للمصور هو وسيلة للتوجه ناحية العالم والالتقاء بالآخرين، إذ أن هذا العمل الفنى نفسه يصبح فى ذاته مجرد «نداء» Appel، و**ميرلوبونتى** يعتمد فى هذا على ما قاله **سيزان** من أن «المنظر يتأمل نفسه، فيما أقوم به، حيث أنى لست إلا شعوره أو وعيه الذاتى»[١١]. هذه العلاقة المعقدة بين الفنان وعمله الفنى هى التى تؤدى فى الغالب إلى سوء الفهم الذى يقع بين الفنان والناقد إذ يحاول الناقد توصيف وشرح ما لا يراه الفنان، وما لم يشعر به، ويتفاقم الموقف حينما يختلف النقاد فيما بينهم أيضا، ليس على طبيعة ونقد العمل الفنى ذاته، ولكن أيضا على تفسيرات حركات وعادات الفنان، وكلنا يعلم هذا الخلاف الذى نشب بين **مالرو** و**ميرلوبونتى** على تفسير بعض العادات لمشاهير الفنانين، فنظر **رنوار** لزرقة البحر حينما كان يرسم لوحة لنساء عاريات، ونظراته الشاردة نحو الفضاء، والتى يصاحبها بعض التعديلات فى لوحاته يفسرها **اندريه مالرو** بأنه لم يكن ينظر إلى البحر، بل كان متوجهًا نحو عامله الفنى السرى الذى كان يطلب زرقة البحر ليعبر عن عمقه اللانهائى، بينما يرفض **ميرلوبونتى** ذلك متصورًا أن تأمل **رنوار** للبحر كان بغرض استيضاحه للسر فى تلك الزرقة التى كان لابد من رسمها على سطح خامته، حتى يصبح هناك ماء لتسبح فيه أشكاله العارية، وكأنما كان يسائل البحر عن الطريقة الصحيحة لفهم ذلك الجوهر السائل الذى كان لابد له من التعبير عن حركته وتدفقه، وتموجه، وشتى أشكاله المتغيرة.. إلخ، إذن يكتب الفنان ما تمليه عليه الطبيعة، ولكنه يعيد خلق الطبيعة لحسابه الخاص[١٢]. هذه الخلافات قد انعكست سلبًا على المتلقى الذى لم يعد يعرف أى الآراء يمكنها أن تعينه على الفهم والتذوق.

إشكالية النقد الفنى والنقاد:

إضافةً إلى ما سبق، الواقع أن هناك إشكالية خاصة أيضا بموضوع وتاريخ النقد الفنى، حيث أن هذا النقد لم يتأكد بصورة حاسمة إلا فى القرنين الثامن والتاسع عشر، بالرغم من وجود أفكار قديمة تحاول أن تضع نظريات فى التذوق الفنى بدأت منذ العصر اليونانى مع **افلاطون** والذى أراد من التقليد Imitation أن يكون معيارًا، إلا أنه يرفض ما يصاحبه من فانتازيا، أو خداع بصرى، ويهتم بذلك الفن الذى يسير ويحترم القواعد الموضوعة سلفًا، وهو ما كان يجله فى الفن المصرى القديم، أو حتى ما حاول أن يضيفه **أرسطو** من عملية الفهم والمعرفة لتذوقه العمل الفنى، بحيث يصبح الفن لديه شكلاً من أشكال النشاط المعرفى للإنسان، وعلى الرغم من غنى بعض الأفكار فى العصور اللاحقة إلا أن النقد الفنى كانت تنقصه اعتبارات وجوده إلى أن تأكد فى التاريخ الذى حددناه. ولعل الجانب المميز للنقد الفنى هو ارتباطه أثناء تأدية مهامه بعلم الجمال، وبتاريخ الفن، والمعروف أن التاريخ له استشراف تاريخى وللجمالية استشراف منطقى، ومهمة تاريخ الفن محصورة فى وضع الآثار الفنية التى تضعها الجمالية فى إطارها، حيث أننا إذا حكمنا على اتباع مدرسة واحدة حكمًا من وجهة النظر الجمالية، فإن التاريخ

برفض معادلة الأحكام التى قد نطلقها على المبدعين، إضافةً إلى أن هناك إشكالية أخرى وهى أن هذا التاريخ يشكل جزءًا من تاريخ عام. الجانب الآخر من الإشكالية أن مهمة المنهج الجمالى هى معرفة ما إذا كان ينبغى أن ينفصل عن نقد هو بالضرورة نقد لى بحكم تقييمى. وإذا كان علم الجمال لا يكون بالضرورة معياريًا، فإن النقد لا يمكن تصوره إلا فى شكله المعيارى، ومن هنا يختلف المنهج باختلاف علماء الجمال: فنرى **ليونيلوفانتورى** Lionelo Venturi يرى هذا الارتباط شيئًا شاذًا، إذ يرى أن النقد الفنى هو تاريخ الفن مقطوعًا صلته بالتاريخ. وهناك نظرية المعنى الإضافى التى يقول بها **بانوفسكى** Panafsky ويرى من خلالها أن عمل النقد الفنى هو محاولته تقديم شىء زائد عنه، وهذا الشىء الزائد هو ما ينقص العمل الفنى نفسه. ومن هنا كان حديث ديدرو عن شاردان Chardin حينما قال: أن أهم مناقب شاردان هو حديثه عن فنه. وتقف إلى جانب نظرية المعنى الإضافى نظرية أخرى تسمى Iconologie أى علم الأيقونات، والحقيقة أن المقصود بها هو هيمنة شكل واحد من التمثيل، لتفسير العمل الفنى، ولذا فإن هذا الحقل الأيقونى ليس حقلا تاريخيا، ولكنه حقل تراتبى مبنى لكى يضيف احتمالية معلنة للأعمال التشكيلية(١٣). وهناك نظرية العلاقة والمعنى، والتى يعود الفضل إلى لسنج Lessing فى استحداثها، حيث ارتبطت المحاولة الأولى به. إذ المقصود فى هذه النظرية أن العلاقة تظل متحفزة فى الصورة بالنسبة لما تمثله، ولا يمكن تصور إنتاجها إلا كمماثلة لكل سؤال عن خصوصية هذا الشكل من العلامات(١٤). ومن هنا تنحصر مناهج النقد الفنى فى المنهج الاجتماعى، والذى يعتمد على نسبية كبيرة، ثم منهج التحليل النفسى وهو منهج يتسم بذاتية بالغة، وهناك منهج يتسم بنزعة غيبية اعتقادية، ويظل السؤال المطروح قائمًا: وهو كيف نتوجه وسط هذا نحو مفهوم موضوعى وتجريبى؟

وفى ظل هذه الإشكالات، نعاين اختلاف أساليب النقاد فى التعامل مع الفنان المبدع، إذ نرى أن البعض منهم يقوم بتوجيه النصيحة إلى الفنان، والبعض يقوم بمعاملة الفنان كموضوع نظرى صرف، بينما يتصور البعض الآخر من النقاد أنه بمقدرته تلقين الفنان قوانين مهنته. إلا أن الفنان لا يعبأ بكل هذا، بل لا يستمع ولا يعير انتباهه، ويستمر فى عمله الإبداعى. تكمن إذن حالات سوء الفهم التى تقع غالبًا فيما بين الناقد ،والفنان المبدع فى منهج كليهما، حيث يعتمد الناقد فى منهجه على عمليات التصنيف، وعلى إخضاع العمل الفنى للمنطق العقلى، إضافة إلى محاولاته الدائمة فى الشرح والتفسير، بينما يتسم إبداع الفنان بتلك الحالة الشعورية الخالصة والتى لا يداخلها المنطق العقلى إلا ربما فيما بعد، حينما يتم التفاعل بين إرادة الفنان وإرادة المادة التى سيشكلها.

من هو المتلقى:

المقصود بالمتلقى الجمهور، أى جموع المشاهدين والمستمعين والقراء.. إلخ أى هؤلاء المتذوقين للفن، ولن نقول مستهلكين، حيث أن التعبير الأخير هو وليد تلك العملية الصناعية السابقة التى اشرنا إليها، وهى بهذا تنتمى إلى عالم السلع التسويقى الذى أومأنا إليه منذ قليل إلا أنه فى الوقت نفسه نجد أن تعبير المتلقى هو أيضًا خادع، فليس هناك متلقٍ بنفس الطبيعة والكيفية والخبرة الجمالية، بل هناك عديد من المتلقين مختلفى الثقافة، والوسط الاجتماعى ومتوسط العمر، وكذا تتفاوت

الخبرة الفنية فيما بينهم، لذا سنجد أن هناك دوائر من المتلقين تتسع وتضيق تبعًا لما يجمعها من محددات، إضافة إلى أن هناك عوامل اجتماعية كثيرة ومؤثرة تتذوق من خلالها هذه الدوائر او المجموعات العمل الفني. ومن هنا فلن نستطيع أن نحصل على إجماع ما لدى هؤلاء المتلقين، صحيح أنهم يجتمعون لتذوق الفن، إلا ان هناك البعض الذى يأتى مجاراة للعقل الجمعى، او من اجل الأبهة الاجتماعية والظهور بشكل مخالف لحقيقته امام الآخرين، ونحن لا ننكر ما قد يحدث من تاثير خاصة فيما يتصل بالتذوق الفنى على هؤلاء رغم ما يظهرونه من تصنع. إلا أن امورًا أخرى تتصل بالعمل الفنى من الممكن ان تؤثر مثل موقف النقاد تجاه العمل، ويلعب النقاد دورًا هامًا فى التاثير على جزء من الجمهور من حيث قبول العمل الفنى أو رفضه، او موقف تجار اللوحات والهواة، وهناك امور أخرى ليس لها دخل بالعمل الفنى إلا انها ذات تاثير ايضا مثل احيانا لقب الفنان (سير، لورد، دكتور... إلخ) وهناك ايضا ميل ناحية البساطة والتبسيط، إضافة إلى البعد الظنى ربما القائم على الشائعات أو الافكار الظنية غير المحددة عن طبيعة العمل الفنى، وأيضا هناك التذوق بمسايرة العقل الجمعى، إضافة إلى الطريقة التى يقدم بها الفنان لعمله، وربما تدخلت بعض العناصر مثل لباقة هذا الفنان أو عدم لباقته.. إلخ، وهناك الأيديولوجيا التى غالبا ما تتدخل لتقلب الموازين الجمالية، وتصبح جمالية العمل تستند على مدى تعبيره عن التيارات الايديولوجية السائدة، وأيضا تتدخل وسائل الاتصال المختلفة فى التاثير على هذه الحلقات المتذوقة.

وسائل الاتصال التكنولوجى [١٥]:

قبل أن ننتقل إلى الحديث عن وسائل الإعلام ودورها فى صناعة الفنان النجم. سيجدر بنا إلقاء الضوء على عمليات الاتصال، حيث أن كشف ميكانيزمات هذه العلميات سيعيننا حتمًا على فهم الآليات التى تقف وراء الدور الذى تقوم به وسائل الإعلام المختلفة، والتى بنيت اصلاً على أساس نظريات الاتصال الحديثة. وللاتصال سمتان اساسيتان تتصل الأولى بالأبعاد الخبرية in-formationnel والثانية بقنوات الاتصال التى تعنى بشروط الوسط الذى يتحرك فيه الاتصال. فى خضم هذه العملية تحدث عمليات تبادل échamges بين مرسل ومستقبل مستهدف، وإذا حاولنا تحليل الرسائل لنكشف عن محتواها، فإن هذا التحليل سوف يدفعنا فى نفس الوقت إلى مناهج ترتبط بعلم اللغات، وبعلم النفس الاجتماعى، وبعلم المعلوماتية، وعلينا القيام بهذا التحليل بشكل تلقائى أيا كان نوع الخطاب،ومهما كانت أهدافه: وثائقية أو نفسية او جمالية.. إلخ.

(أ) اهداف وتاثيرات:

لأى اتصال هدفان محددان، يبحث عنهما لدى الإنسان المستقبل، الأول هو تعديل أو تغيير حالة المستقبل التعاطفية، خاصة على ما يحوزه من وسائل تدفعه للفعل Actin أو حتى تغيير الفعل نفسه. ويتفق الباحثون على هذا دون مضض، وما لا يوافقون عليه هو دور الإعلانات والبروباجندا فقط، ولعل الاتصال المطواع هو أخطر انواع الاتصال لكونه يحمل رسالة دائمة ومستمرة إذ أنها تحمل الفعل والتعبير فى نفس الوقت. ويضاف إلى الاتصال البث المكثف والذى يخضع للجهة الباثة (دولة، شركة.. إلخ).

(ب) الاتصال المكثف:

ويقصد به الوسائل التقنية المعاصرة التى تسمح لفاعل اجتماعى أن يتوجه لجمهور عريض وهو ما يسمى

Masse Média ويتكون من الصحافة، والإعلانات (الأفيشات)، والسينما، والراديو، والتليفزيون. ويؤثر هذا النمط ويمتد من الدول الصناعية إلى دول العالم الثالث. وبدأت الصحافة اليومية والمجلات تتبنى أشكالاً جديدة مثل البحث عن اللقاءات المباشرة بقدر الإمكان مع الجمهور. وعند ظهور التليفزيون انقلبت كل الموازين، خاصة عندما استُخدم فى البروباجندا السياسية والإعلانات وفى التعليم. ومن هنا كانت خشية المثقفين من تأثيراته الاجتماعية والثقافية، حيث اختلفوا فيما بينهم، وتنوعت مواقفهم فيما بين التفاؤل والتشاؤم. والحقيقة أن هناك غموضًا فى مصطلح الـ Masse المستخدم، لأن هناك من يستخدم المصطلح بمعنى معيارى، أى جمهور غير مسئول أو غير مثقف، أو جمهور مخدوع ومحرَّض، أو بمعنى عددى أى جمهور عديد، والعلوم الاجتماعية تستخدم غالبا المصطلح فى معناه الثانى. ويرى هارولد لاسويل (١٩٤٨) Harold Lasswell أن حقل الاتصال يمكن أن يُحدَّد عند الإجابة على السؤال التالى: من يقول ماذا، بأى قناة، إلى من، لإحداث أية تأثيرات؟ ومن هنا تصبح الأركان الخمسة للسؤال هى على التوالى: المُرسل، والمحتوى، والوسط، والحضور والآثار. ولقد فقد الاتصال المكثف خصوصيته بداية من السبعينيات، حيث بدأ يرتب أوضاعه بشكل جديد وذلك بعد دخول عناصر تقنية أخرى فى وسائل الاتصال المرئية، ووسائل الميديا المسموعة - المرئيةAudio viouel - والمشاكل التى ظهرت عند اندراجها ضمن النسيج الاجتماعى الثقافى. زيادة على ما أضافته برامج المعلوماتية التى استطاعت أن تدخل حتى إلى قلب العمَلية الإبداعية، وأصبحنا نسمع عن الإبداع الذى تؤطره البرامج المستخدمة من قبل الحاسوب الآلى، جنبًا إلى جنب الإنترنت وأتوستراد المعلومات، والفاكس، والمينتيل، والبث والاستقبال عن طريق الأقمار الصناعية، والروبوت، والصور المرئية ذات التأثير Image Vertuel، إضافة إلى المؤثرات الصوتية والسينما المجسمة والتى يصبح فيها المتلقى جزءًا من عملية العرض. ومن هنا تأتى أهمية العودة دائمًا إلى علم الاتصال للاستفادة من أدواته وقدراته فى نشر التذوق الفنى، وخدمة العملية الفنية والإبداع الفنى.

دور وسائل الإعلام فى صناعة النجم:

بادئ ذى بدء، نود الإشارة إلى أنه ليس هناك صناعة بريئة، والبراءة والصناعة ضدان لا يجتمعان، ونعتقد أن صناعة النجم الدائم عن طريق وسائل الإعلام غير واردة، فوسائل الإعلام يمكنها تلميع فنان نجم لفترة زمنية محددة، إلا أنها لا يمكن أن تحفر اسمه فى سجلات التاريخ، فالتاريخ هو الناقد الأوحد المحايد، والذى لا يسمح للمجاملات أو الموضات بالاستمرار على صفحاته الخالدة. إلا أن وسائل الإعلام المسموعة والمكتوبة والمرئية تلعب دورًا خطيرًا فى تشكيل وعى وتذوق المتلقى، وكان من الممكن أن تلعب هذه الأجهزة أدوارًا تعلى من شأن الفن وتذوقه، بل وتنشره فى كل مكان، إلا أن هذه الوسائل التى تعمل مثل كل المؤسسات تبعًا لمبدأى الربح والخسارة، اعتمدت على قوانين السوق والتسويق، وبالتالى دخلت أمور كثيرة ليست لها علاقة بالتذوق الجمالى إلى العمل الفنى ذاته، وتعاملت معه على أنه سلعة، وتعاملت مع المبدع على أنه منتج لديه سلعة يجرى تسويقها، ومن هنا جرى تلميع هذا المنتج

(الفنان) باعتباره رئيس مجلس إدارة الشركة المنتجة، واستندت هذه العملية فى الغالب على العلاقات العامة، ومدى قرب الفنان للأيديولوجية السائدة (الحاكمة)، أو تبعًا لدوره السياسى سواء أكان مباشرا أو غير مباشر، وأيضا فى أحيان أخرى اعتمادا على نشاط آخر يشتهر به المنتج غير عملية الإبداع، وأحيانا يتم اختيار نماذج واهية لضرب نماذج مؤثرة لها أبعاد اجتماعية راديكالية. وفى المجتمعات التى تفتقد للديمقراطية والحرية السياسية تمارس هذه العملية على نطاق واسع، بل ويصبح الغرض الأساسى فى عملية الاستبعاد تلك هو المحافظة على الأوضاع بعدم تداول السلطة، وخنق كل الأصوات المطالبة بالتغيير، خاصة تلك التى تعبر عن نفسها بأعمال فنية، ولا تقتصر المسألة على الاستبعاد، بل تتخطى حدوده إلى محاولة تنميط الوعىٌ والسلوك والتذوق، وذلك ببث رسالة وحيدة وإن اختلفت فى الشكل، فهى نفس الرسالة، وهى تحث عَلى تقدير نوع معين من الفن ونوع محدد من الفنانين. يؤدى هذا التنميط فى الغالب إلى العادة التى تخنق بالتالى كل شكل من أشكال التعجب والدهشة أمام العمل الفنى، وهذه الخاصية لا تقتصر على مجتمع دون آخر، بل تنطبق على المجتمعات النامية مثلما تنطبق على المجتمعات الصناعية الكبرى، وتلعب الشركات الكبرى عابرة القارات دورًا أساسيًا فى تلك العملية التى تستهدف من ورائها خلق أنماط استهلاكية جديدة، وتعميم نمط يخدم ترويجها لسلعها.

البنية التحتية وصناعة النجم عن طريق الإعلام الموازى:

هناك علاقة جدلية لا تُنكر فيما بين الواقع المعاش، والفكر والفن الذى ينتجهما أى مجتمع، وهو ما يسمى العلاقة فيما بين البنية التحتية والبنية الفوقية. ويعتقد البعض أن توفر بنية تحتية قوية وقادرة كفيل بخلق فنى عظيم ورائع، والحق أننا نود هنا أن نقوم بفك الاشتباك بين البنية التحتية والعمل الجمالى على مستويين، الأول خاص بالمفهوم الغربى للبنية التحتية، خاصة فى جوانبها العلمية والتقنية الصناعية والتكنولوجية، وتوفر مستلزمات المجتمع الحديث، حيث أن الركون على هذا المستوى الأول يفترض أن هناك نموذجًا فنيًا غربيًا للإبداع ينبغى الوصول إليه واحتذاءه، ومن هنا سيصبح العمل الفنى للمبدع فى بلادنا مجرد نسخ باهتة وممسوخة من مثال غربى ينبغى تقليده. وفى المستوى الثانى فهذه البنية أيا كانت مستوياتها الحضرية أو القروية أو بدائيتها أو تقدمها و محاولة أن يكون العمل الفنى وليد هذه البنية، يستخدم موادها المتوفرة، ويعبر عن طموحاتها المشروعة، ومن هنا نجد إبداعات عظيمة ورائعة، ليست لها علاقة بنموذج البنية التحتية الذى يفترض توفر الإمكانات الحديثة. وهذه البنية التحتية وليدة البيئة المحلية أيا كانت مستوياتها، تحاول هى أيضا صناعة نجمها عن طريق ذلك الإعلام الموازى وهو الإعلام الذى يقطع مع الإعلام الرسمى للدولة، وتستخدم وسائل كثيرة أيضا للوصول إلى نفس الهدف، وتعتبر وسائل متواضعة قياسًا إلى الوسائل الإعلامية الرسمية، حيث تستخدم شريط الكاسيت، إضافة إلى شريط الفيديو كما تستخدم أيضًا المعارض الشعبية غير الرسمية للفنانين الذين يعبرون عنها، وكلها وسائل من الممكن أن نعتبرها طريقًا إعلاميًا موازيًا للإعلام الحكومى الرسمى.

موقف الفنان من التقدم التكنولوجي:

يحاول البعض أن يبالغ من الآثار السلبية للتقدم التكنولوجي في العالم، أحيانًا باسم الحرص على المعاني الإنسانية النبيلة من جفاء وصرامة التكنولوجيا، وأحيانا أخرى باسم الانتصار لما هو خالد في النفس الإنسانية، وحرصًا على هذه الأحاسيس الرومانسية لدى الفنان والتي من الممكن أن تقضي عليها التكنولوجيا. والحق أن التمسك بالأجواء السابقة والنزعات الماضية ليست من شيم الفنان المبدع، بل تظل سمة أساسية للفنان المحترف (العادي)، والشخص العادي، إذ أن الفنان المبدع لا يثبت على حال، فهو في حالة بحث دائم عن الجديد في المادة، والجديد في الحياة، والجديد في الشكل الفني والأسلوب، ولا غرو في ذلك فالفنان المبدع بمثابة النبي في مجتمعه، إذ أنه ليس رد فعل لمجتمعه هذا، ولا حتى موازيًا لمجتمعه، بل هو زرقاء اليمامة الذي يستشرف الجديد القادم، وعلى جذور ما يستشرفه تبنى لبنات المستقبل، فهو المبدع المتمرد دائمًا على الحاضر.

والحق أن مبلغ الخوف من التكنولوجيا يكمن فقط فيما يمكن أن تحمله التكنولوجيا من آثار سلبية مثل عمليات التنميط والبروباجندا، والتسطيح، وليس لمجمل عملية التقدم العلمي التكنولوجي، والتي ربما يجد الفنان فيها بعض الحلول لما يلح عليه من مشاكل عملية لمادة عمله الفني. وتقدم الفنان هذا على معاصريه من مواطنيه من شأنه أن يخلق مساحة زمنية بين المبدع والمتلقي حتى يستطيع استيعاب الجديد، هذه المساحة الزمنية ربما تؤدي إلى النخبوية، إلا أنها نفسها هي اللحظة المناسبة لاستيعاب تدخل الناقد الذي يصبح دوره أساسيًا لرتق هذه المساحة الزمنية. على أن ذلك المناخ الصناعي التكنولوجي قد دخلت فيه الصورة لتلعب دورا غاية في الخطورة، لذا يظل من واجب الناقد والفنان، والهيئة الاجتماعية الاهتمام الشديد بعالم الثقافة البصرية، بحيث يصبح التحدي أن يُعلَّم الطلبة في المدارس والجامعات الأسس التي تقوم عليها الصورة، والطبيعة الإعلامية للصورة، وطبيعة الرسائل الأيديولوجية التي من المحتمل أن تمر عبر الصورة.. إلخ. في عالم التكنولوجيا هذا يصبح دور الفنان المبدع هو البحث عن الجمال، وعن مواطن هذا الجمال في حياتنا اليومية، فالتكنولوجيا مهما بلغت قدرتها لا يمكن أن تلغي فيه تلك القصدية المتجهة دومًا نحو الجمال والموضوعات الجمالية.

وسيكون من الموفق أن نستعرض شكلين من أشكال العرض في العصر اليوناني، وفي أيامنا تلك لنفهم كيف تمت الاستفادة من القدرات الكبيرة للتكنولوجيا في صالح اقتراب المتلقي من العمل الفني وزيادة قدرته على تذوقه وفهمه.

الشكل الأول:

يتصل بالعرض اليوناني الذي كان يتم على المسرح اليوناني ويؤديه ممثلون على قدر كبير من المقدرة ويصاحب الممثلين في الأداء: الموسيقى، ويضيف الديكور على المسرح إلى العمل الفني تأثيرًا كبيرًا على المتفرج، إضافة إلى أنه يتم إشراك المتلقي في تذوق العمل في عملية إعداده قبل العرض والتي تشمل تناوله لبعض من النبيذ الذي يشربه لهذا الغرض، وهنا يتم دمج المتلقي

داخل الأطر الفنيـة ذاتهـا بمحـاولة جـعله يتـذوق العـمل الفنى على شكل حلم رائع ومبهج فى نفس الوقت.

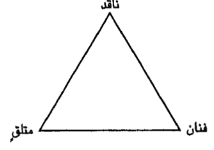
وفى عصرنا الراهن فى الشكل الثانى:

يتم دمج المتلقى بالعمل الفنى بأكثر من طريقة، الأولى تتمـثل فى هذا العرض للسينمـا المجسمـة والتى يجلس فيهـا المتلقى واضـعًا على عينيه نظارة تغيِّر من شكل وطبيـعة العمل من الناحيـة البـصرية، وتمثل الشـاشـة (شاشة العرض السينمائى) ربما كل الصالة من السقف حـتى الحـوائط، ويظل المتـفـرج داخل العـمل الفنى ذاته كمشـارك، وتضفى المؤثرات الصـوتية من حوله التـأثير الذى يجعله يشعر بأنه أحد أفراد العرض المشـاركين، وتتمـثل الطريقة الثـانيـة فى اسـتـخدام الحـاسـوب الآلى الذى يمكنه أن يجعل المتلقى يسـير بمخيلتـه عبـر بحـار وبلاد وسـمـاوات، أو يزور أبعـد المتـاحف عنه فى برهة زمنية وجيزة بعد أن يضع عصـابة إلكترونية على رأسـه وعينيه، وبالتـالى تستطيع التكنولوجـيا إحداث تـأثيرات ربما أعمق وأخطر على المتلقى. ومن بين المعـامل ووسط ركام التكنولوجيا نشأت فى فرنسا مسابقة فنية للصور المسـتـقـاة من قلب المعـامل أو من تحت الميكروسكوب، وتتـسم الصـور التى تشـارك فى هذه المسـابقـة بغـرابة التشكيل وندرته، وهى تحدث لدى متلقيها نفس الدهشة، ربما التى يحـدثهـا العـمل الفنى التشكيلى. إلا أن هناك سؤالاً أسـاسـيًـا يطرح نفـسـه، ألا وهو كـيف يمكننا الهـروب من حـالة الاغتـراب أمام ذلك الموضـوع التـقنى؟ لحـسن الحظ فـقـد شـغل هذا السـؤال أذهان بعض الفـلاسفة مثل **جيلبير سيموند** G. Simondon الذى كـتب فى عـام ١٩٥٨ يقـول: «حـينمـا نتـعلم وظيـفـة الموضـوعـات التـقنية، سـيمكننا أن نفلت من أخطار أن نكون مفتربين فى مواجهتها»[١٦]، وكان **مارتن هيدجر** قـد كـتب فـى نفـس المعنى فى عـام ١٩٥٤ ليؤكـد على أن الجوهرى فى التقنية هو الكشف عن الطاقات الكامنة فى الطبيـعـة. إلا أنه عندمـا نظل مـبـهـورين أمـام الأشكال التكنولوجية، فإننا لن نفهم التقنية. وهذا الجـهل فى حد ذاته خطرًا، والفن وحده هو الذى يسمح بالإفلات من ذلك الخطر[١٧].

ومن هنا كان الخوف من التكنولوجيا والابتعاد عنها، وعدم فـهم الطبيعة والوظائف والأسس التى تقوم عليـهـا، يجعل الفرد مغتربًا فى مواجهتها، أليس حقيقيًا ما قاله **إرنست بلوخ** «لا شىء يمكنه أن يربط عـمل فنى عظيم بالأرض المولود عليـهـا، لأنه يعـبـر عن المسـتـقـبل»[١٨]. ومـادام العمل الفنى يعبـر عن المسـتقبل، فلم نقف ضـد التكنولوجيا؟ فـالفن كـمـا يقـول **جـان ديبـفيـه** «ينتسب لمستعمليه، ولهذا فـأهلاً وسـهلاً بكل الاختراعات»[١٩].

طبيعة العلاقة بين الفنان والناقد والمتلقى:

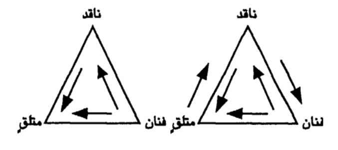
يظن البعض المعروف أنه ينبغى أن تكون العلاقة بين أطرافه الثلاثة علاقة هارمونية وتوازن واتساق، بل وحتى عـلاقـة تواطؤ حـمـيـمـة، ويرى نفس هذا البـعض أن



الإشكاليات والصراعات التى تحكم هذه العلاقة الآن هى من قبيل العلاقة غير العادية، ويودون الانتقال من هذه العلاقة الشاذة التى تراها اليوم، إلى ما يحلمون به من طبيعة جديدة تحكم العلاقات، يؤطرها الحب والود المتبادل. ونحن نعتقد أن هذا من قبيل الأحلام الطوباوية، والتى ليس لها سند من الواقع غير الحلم، والتمنى. إذ نرى أن طبيعة هذه العلاقة سوف تظل علاقة توتر دائم ومستمر، طالما كان هناك فنان مبدع ما زال على قيد الحياة، وما زالت مسيرته الإبداعية مستمرة. إذ أن أساس هذا المثلث هو الفنان، وبانتفاء الفنان لن يصبح لطرفى المثلث الآخرين ضرورة، أو حتى مبرر للوجود، إذا سلمنا أن النقد و التلقى هما عنصران لاكتمال مثلث العملية الإبداعية، إلا أن انتفاء الفنان، وبالتالى العملية الإبداعية، كفيل بإلغاء المثلث نفسه بكل أبعاده. وبما أن علاقة الفنان بعمله الفنى هى فى الأصل علاقة توتر، فبالضرورة أن تنعكس علاقة التوتر تلك على العلاقة بين ذلك الفنان والناقد أو بين الفنان والمتلقى أو بين الناقد والمتلقى حيث ينتج الفنان علاقة التوتر تلك التى عايشها بين إرادته وإرادة المادة عند تشكيلها إلى العمل الفنى نفسه، وبالتالى يستقبل الناقد بوعى أو بلا وعى هذه العلاقة المهيمنة على العمل الفنى نفسه، فيعيد إنتاج علاقة التوتر تلك بدرجات متفاوتة فيما بينه وبين الجمهور، أو فيما بينه وبين الفنان نفسه، وكذلك الجمهور، ويختلف التعبير عن تلك العلاقة لدى الجمهور تبعًا للثقافة أو للمرحلة السنية، أو للخبرة الجمالية.. إلخ. وإذا أضفنا لعلاقة التوتر تلك الطبيعة النفسية للفنان المبدع والتى وجدناها فى موضع سابق تعتمد على التمرد. إذ أنه فى الأصل ما هو إلا متمرد على كل ما وضع فى جعبته من وسائل تعبير لغوية، فالفنان هو الكافر بكل الطرق والأساليب التقليدية، الفنان هو الحالم الأبدى بالمستحيل أو بالمطلق. فهو متمرد لأنه يستخدم وسيلة تعبيرية مختلفة عن مواطنيه الذين يستخدمون كلمات اللغة فى ترتيبها العادى، أما هو فإما أن يرتب كلمات اللغة بطريقة مختلفة عن المألوف أو متمردة على العادة خالقًا الشعر كوسيلة، أو تاركًا اللغة وعالمها، متجهًا إلى عالم الأشكال ليخلق وسيلته التعبيرية منه فى النحت، أو إلى عالم الألوان ليخلق وسيلة منه فى الرسم، أو إلى عالم الأصوات والنغم ليخلق وسيلة منه فى الموسيقى، أو إلى الجسم الإنسانى ذاته ليخلق منه وسيلته فى الرقص أو.. إلخ إذن فهو المتمرد الأول وأكثر من ذلك فهو المتمرد الدائم فيتمرد مرة على القواعد الثابتة التى سُنت لوسيلته التعبيرية، محاولاً تطويرها أو تغييرها أو تطويعها لاستخداماته وطريقته الخاصة فى التعبير، فهو لا يهدأ له بال، وهو الثائر دائمًا على الشكل فى مجال التعبير الفنى. واقترابه من قاع مجتمعه ومن قضاياه يجعله مرة أخرى متمردًا على الحاضر والواقع محاولاً تجاوزه وتخطيه، بل ومستشفًا بحساسية النبى الشفافة فيه لآفاق المستقبل، فيجعل من هذا المستقبل معبرًا لسعادة الناس وفجرًا جديدًا ينسجه بآمال وطموحات الناس بنفس نسيج نسمات الغد القادم. هذا التمرد إلى جانب علاقة التوتر السابقة ينعكس أيضًا على العمل الفنى.

إلا أن السؤال الذى فرض نفسه الآن هو: هل علاقة التوتر تلك قدر على أطراف العملية الفنية الإبداعية وعليهم تقبله دون نقاش؟ يمكننا الإجابة بالإيجاب، نعم

إنه قدر، لأنه يدخل فى صميم عملية الخلق الفنى ذاتها والتى تشكل وتبرر وجود ذلك المثلث، إلا أن ما يخفف من هذا الواقع القدرى هو محاولة كل عنصر من أطراف المثلث تفهم طبيعة تلك العلاقة، ومن ثم فإن محاولة الفهم تلك يمكننا أن تخفف من الطابع الحاد والجاف والدرامى - أحيانًا - والذى يميز تلك العلاقة، إضافةً إلى اننا نتصور دائمًا أن تلك العلاقة تسير فى خط ذهابى فقط، بينما أن من طبيعة الأشياء أن هذا الخط ذهابى وإيابى فى الوقت نفسه بحيث يحترم هذه العلاقة الجدلية



التى تربط الفنان بجملة المؤثرات الواقعية من حوله، وبالتالى تحترم عملية التأثير المتبادل، والتفاعل الخلاق بين أطراف المثلث. حيث أن الفنان المبدع هو الذى يملك رهافة الحس وحساسية المشاعر فى تعامله مع مادته التعبيرية، وهو يعيش فى الوقت نفسه واقع جمهوره من المتلقين، يغوص فيه حتى القاع، فتنكشف له ميكانيزمات الحركة فى مجتمعه مما يثرى خياله، ويعمق فهمه، ويكثف معرفته، فتنجلى أمامه الحقائق عارية، ودون ساتر فتنجلى قريحته الفنية عن أعمال يرى فيها الناس انفسهم: همومهم وطموحاتهم، ولا عجب أن يرى كل إنسان آخر فيها جزءًا منه، لأنه فى هذه الحالة يعبر عن الإحساس الإنسانى العام وليس الإنسان المعين القابع فى محليته، حيث سيتعالى فى عمله على المظهرية، بما يجعل العمل يحمل فى طياته بذور العالمية، مما يجعل كل إنسان يرى فيها ذاته وإن لم يعش نفس الحياة وفى الظروف نفسها حيث سيطغى الحس الإنسانى العام. وسوف يدفع المتلقى دفعًا ليرى لأول مرة مواطن الجمال فى حياته اليومية والتى ربما لم يلتفت لها يومًا فتشد منه الإعجاب والانبهار بل وتدفعه إلى التأمل والتفكير من جديد، حينما اعتقد أنه من ثوابت الأمور وبديهياتها، ومن هنا يصبح العمل الفنى لدى المتلقى ليس مصدرًا للمتعة فقط، بل مصدرًا أيضًا للتغيير.

سيظل الفنان هو الحالم دائمًا بالمزيد وبالمطلق، يخرج من عمل فنى لينهمك فى آخر، لا يعرف الراحة ولا السكون، حتى السكون الذى يبدو عليه من وقت لآخر، ما هو إلا سكون العاصفة، إذ ما هو إلا غليان داخلى هائل، وتوتر مستمر حتى يجد الشكل المناسب لما أراد التعبير عنه، فسكونه حركة، وصمته صرخة، وتوتره إبداع. هو كلٌ متشبع بحواسه وأحاسيسه وجسده، بما يمنعه من التركيز إلا فى عمله الفنى الذى يمتعه ويسحره أولاً وحتى قبل أن يمتع ويسحر المتلقى والناقد.

وسيظل الناقد هو ذلك اللاهث المطلق الذى يحاول أن يحاكم، ويربى ويفسِّر، ويقيِّم، ويتعلم، ويروج، ويبشِّر، بل ويلاحق الفنان والعمل الفنى، وفى ذهنه إشكالية التوجه نحو مفهوم موضوعى وتجريبى للعمل الإبداعى. هل سيستطيع الاضطلاع بهذه المهمة شبه المستحيلة؟ فى عالمنا الثالث ليس هناك حل وسط، وغير مسموح بغير النجاح لهذه المهمة، إذ عليها سيترتب مستقبل الفن التشكيلى واحتلاله المكانة التى تليق به ضمن حياتنا الفنية.

الهوامش

١- Denis Hoisaman, L'Esthétique. P.U.F, Paris. 12 éme éditun, 1994, P.91- 92.

٢- Arnold Hauser,Histoire social de L'Art et se la lith`eeorature, le Sycomore. Paris, 1982, P. 21.

٣- سير الن جاردنر، مصر الفراعنة، ترجمة د. نجيب إبراهيم، د. عبد المنعم ابو بكر، الهيئة القومية للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٨٧، ص ٥٦.

٤- Jeam Lacost, La philosophie de l'art, P.V.F, Paris, 5 émédition, 1994, P. 11-12.

٥- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، باريس - بيروت، ط ٢، ١٩٨٢، ص ٨٤.

٦- م. اوفسيانيكوف، ز. سمير نوفا، موجز النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص ٨٣ - ٨٥.

٧- إتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، مرجع سابق، ص ١٤٤ -١٤٥.

٨- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٩٢.

٩- المرجع السابق، ص ٢٠٠.

١٠- L'uigi Pareyson, Conversation sur l'esthétique, kradiut Par Bitles A. Tiberghien, Ballimard, Paris, 1992.

١١- زكريا إبراهيم، فلسفة الفن..، مرجع سابق، ص ١٨٩.

١٢- Encycloperdia universalis, corpus 6, Paris, 1994.

١٣- راجع احمد فؤاد سليم ، الدلالة والعلامة وأسس التنظير في الفن التشكيلي ، مجلة فنون تشكيلية، المجلس الأعلى للثقافة ، العدد الاول ،

١٤- يوليو ١٩٩٥ ، ص٣٢-٣٥.

١٥- - Encyclopocolia universalis, Corpus 6, Paris, 1994.

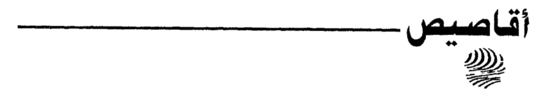
١٦- - Gilbert SIMONDON, Da monde l'ezisten ce des objets technique, Aubier, Montaigne, PP. 83-84.

١٧- - Mortin Heidggen, la question de la Technique in Essais et conférences, trad. A. Préau, P. 20.

١٨- - Ernst locj, le principe Espérance, trad. Wuillemart, Gallimard, p. 189.

١٩- - Jain Dubuffet, D'hamme du Commun à l'awrage, J.J. powret, p. 20.

محمد الزاوى



حياتى

كانت السماء ملبدة بالسحب الداكنة، وكان ثمة نورسان أبيضان حزينان يحلقان عند الأفق، يبحثان عن الأسماك التى تصعد إلى سطح البحر.

سرت على الرمال وحيدا، لاأسمع إلا صوت الأمواج الصاخبة التى تهاجم الشاطئ.

عثرت على خوذة جندى غطتها طحالب البحر الخضراء، وعلى بعد أمتار قليلة، رأيت جثثا ملقاة على الرمال، مشبعة بالماء المالح، ممزقة الثياب، جثثا لجنود ورجال ونساء، جثثا منتفخة، رءوسها الظاهرة زرقاء اللون .

ورأيت نفسى ملقى مع الجثث، لكنى كنت أتنفس.

لما سقط المطر فجأة بغزارة ذهبت إلى كوخى الذى لايبعد عن الشاطئ كثيرا. توجهت فورا إلى فراشى الصغير ونمت.

رأيت الشاطئ فى الحلم مشمسا، مزدحما بالمصطافين، وعددا كبيرا من الاطفال والشباب يلعبون ويمرحون على الرمال، أجسامهم العارية تلتمع تحت وهج الشمس، وثمة شماسيّ ملونة منتشرة على طول الشاطئ يجلس تحتها فى استرخاء الرجال والنساء الجميلات.

قمت من نومى مذعورا، اتجهت إلى النافذة. نظرت من خلال الزجاج فوجدت الجثث كما هى، ملقاة فوق الشاطئ، والأمواج تحاول أن تطالها فعدت إلى فراشى الصغير واستغرقت فى النوم هادئ البال.

بكائى

كان الليل فى أوله، وزحام الناس فى الميدان يثير غبارا رمادى اللون فينتشر فوقهم، تكشف عنه الأضواء التى بكرت فى السطوع.

شعرت بالاختناق وحاولت جاهدا أن أخلص نفسى من وجودهم، فهم كثيرون إلى حد لايطاق.

اخترقت الزحام وأنا أشعر بأذرعهم وأكتافهم تضربنى وتدفعنى يمينا ويسارا. رأيتهم وكأنهم يحاولون أن يتخلصوا، من بعضهم.

الفرادى منهم يحدثون أنفسهم بصوت مسموع، ويلوحون فى الهواء بأذرع ممدودة، الذين يسيرون معا يتبادلون الشكوى أو الوعيد، وهم يحملون أكياس البلاستيك المملوءة بأرغفة الخبز والملابس القديمة.

لم اقاومهم، تركتهم يتقاذفوننى لأنى كنت افكر فى أشياء كثيرة، وكنت تعبا من كثرة المسير، وكنت فى حاجة إلى أن أكون بمفردى، وحيدا بعيدا عن الناس.

وصلت إلى نهاية الميدان فوجدت أرضا خلاء شبه مظلمة محصورة بين بنايتين عاليتين جدا. اندفعت إليها وتوغلت فيها مجتازا أكوام النفايات والتراب.

ولأن المكان كان شبه مظلم ولم تتعود عيناى عليه بعد، فوجئت بحائط اصطدمت به، فألصقت وجهى به، ومددت كلتا ذراعىّ عليه وأخذت فى النحيب.

وفيما كنت أظن أنى أسمع صدى نحيبى، التفت حولى فوجدت بالقرب منى شبح رجل آخر ملتصقا بالحائط، ترتجف كتفاه من شدة النحيب.

موتى

لما شعرت بدنو أجلى وددت لو حلقت فى السماء
لأشاهد على الأرض موتى.

موتها

فيما كنت أعبر الشارع محاولا تفادى السيارات المسرعة، كدت أصطدم بدراجة يقودها رجل يرتدى جلبابًا قديما. وكان ثمة مفرش كالح اللون ملفوف ومثبت خلفه بعرض الدراجة.

توقف الرجل ذو الجلباب فجأة حتى يتجنب الاصطدام بى، فسقط المفرش القديم على الأرض، ثقيلا.

وفيما أنا أعتذر إليه، حاولت أن أعيد إليه المفرش القديم الملقى على الأرض، فتدحرجت منه فتاة صغيرة متصلبة الجسد مغمضة العينين، فى شعرها أشرطة حمراء جديدة.

قال الرجل ذو الجلباب القديم وهو يسرع بالنزول من فوق الدراجة ليستعيد أشياءه، إنها ابنته.. وهو ذاهب إلى المقابر لدفنها.

موته

مر بى رجل عجوز رآنى ممددا جسدى على الرصيف ساكنا. قال لى الرجل العجوز: ماذا بك يا بنى؟

قلت له: يا جدى.. لقد مللت الحياة وأريد أن أموت.

قال لى الرجل العجوز: يا بنى.. فى الحياة مباهج كثيرة، ليس من المعقول أنك استنفدتها كلها حتى تطلب الموت.

قلت له: يا جدى.. لقد استنفدت المباهج المجانية التى لم تكلفنى شيئا.. أما المباهج الأخرى فهى ستكلفنى فوق طاقتى، وأنا شاب فقير.. لذلك أستعجل الموت.

قال لى الرجل العجوز: يا بنى.. إن الحياة فى حد ذاتها بهجة.

لكن.. حسنا إذا أردت أن تموت.. فما عليك إلا أن تدفن جسدك فى التراب.

حياتها

فيما كنت أجلس على رصيف المقهى احتسى فنجانا من القهوة كنت فى حاجة إليه، اقبلت علىّ امرأة ترتدى جلبابا أسود وطرحة سوداء، تحمل طفلة صغيرة مرمدة العينين على ذراعها.

مدت المرأة يدها وطلبت منى خمسة قروش لتشترى رغيفا. هكذا حددت طلبها. ولما وجدتنى أرمقها صامتا، ألحت قائلة إن الرغيف من أجل طفلتها، فأعطيتها الخمسة قروش.

تابعتها وهى تعبر الطريق. فى الجانب الآخر الذى يواجه المقهى رأيتها تمد يدها إلى صاحب حانوت صغير وتعود يدها وهى ممسكة برغيف أسمر صغير.

قرفصت المرأة على الطوار أمامى. شقت جانب الرغيف بأصابعها العجفاء ثم أخرجت ثديها القريب من وجه الطفلة وأخذت تعتصره داخل الرغيف المفتوح وتناوله لطفلتها، وهى تهدهدها.

سلام

كان عائدا إلى بيته فى وقت متأخر من الليل. كان طريقه طويلا تحفه من الجانبين مزارع تمتد إلى مساحات بعيدة وقليل من البيوت الصغيرة المغلقة الأبواب.

لايسمع سوى نباح الكلاب وأصوات صراصير الحقول ونقيق الضفادع. التقطت أذناه أصواتًا بشرية من داخل الأرض المزروعة القريبة منه. شعر بالأنس وزالت عنه مشاعر الوحدة والخوف، وكاد يغنى لليل.

اتجه صوب المكان الذى التقط منه أصوات البشر. عبر الطريق المترب وأدخل نصف جسده بين الزرع العالى. لم ير شيئا، ولم يسمع صوتا. بادر بالسلام يلقيه فى طيات الظلمة: السلام عليكم.

جاءته الطلقة النارية فى صدره.

غيرة

ظللت عقودا كثيرة أشعر بالحقد والغيرة من الذين يعيشون فوقى.

أشعر بوقع أقدامهم على الأرض من فوقى، وبأصواتهم تخترق عزلتى القديمة المنسية. أسأل نفسى وأرد عليها أن لا عدل هناك

فيما أنا ملقى فى الأسفل، أحسست بوقع أقدامهم. كانوا يتحدثون ويضحكون. التقط سمعى المرهف كف أحدهم وهى تزيل التراب من فوق شاهدى قائلا: يالك من سعيد الحظ أيها المدفون تحت الثرى.

خائنة

سمعت وقع أقدامه السريعة المكتومة فوق الرمال. من خلال الضباب رأيتها بلا ملابس، عارية الجسد، محلولة الشعر، تمتطى حصانا أسود يعدو بها على الشاطئ، لاتكاد سيقانه تلامس الرمال.

هكذا رأيتها، وبشرتها العارية فى لون الحنطة وسط الضباب، حتى اشرأب الحصان بعنقه ذى العرف الداكن، رافعا قائمتيه الأماميتين فى الهواء، وهى تتشبث بكلتا ذراعيها النحيفتين القويتين، بعنقه النافر العضلات، منطلقا بها إلى جوف السماء البيضاء كالكفن.

كيف تجرؤ أن تفعلها، وتتركنى هاربة من الأرض؟ هذه الخائنة؟.

جوْعى

فى الليل، كنت أحب أن اخترق الميدان الخالى من البشر، لأجد نفسى غارقا فى ضوئه الأصفر الباهت.

فى هذا المساء، دلفت إليه وتجولت فى ساحته الكبيرة وحدى وأنا أستحم فى ضوئه الكئيب، وظلى منكمش تحت قدمى.

وفيما انا افعل، احسست بهم قبل أن يلوحوا لى. رأيت أشباحهم فى الظلمة، مقبلين نحوى، عرايا، أجسادهم رمادية، شفاههم ممصوصة وعيونهم أحداق مجوفة جامدة.

اختلط على الأمر: هل هم جوعى أم موتى؟

جوعى لأن أجسادهم ضامرة هزيلة ، وعظامهم بارزة.

موتى لأنى سمعت عظامهم وهى تقرقع، وهم يتجهون نحوى، متخشبون، يزحفون ولايسيرون، لايحيدون يمنة ولايسرة.

فجاة وجدت أحدهم امامى، واقفا فى مواجهتى.

قلت له وأنا اشير إليهم: هل هم الجوعى؟

وشلحت ملابسى من فوق بطنى المشفوطة.

فهز راسه ببطء وكانه يتحرك على عمود من العظم وقال لى بصوت مبحوح ذى صرير: لا..

واشار إلى ظلمة تجويف البطن، وإلى عظام الحوض البيضاء.

انتظار

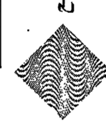
لما سمعت الضوضاء فى حلمى، وشممت روائح الطبخ ممتزجة بروائح العطور، أفقت من نومى وقلبى من الداخل يضرب صدرى ضربا مبرحا. فتحت باب مسكنى وخرجت إلى البسطة العريضة. وجدت أبواب المساكن الأخرى مغلقة ولا شيء آخر.

أخذت أتنصت على الأبواب فلم أسمع تنفسا. وحينما دفعت أحد الأبواب انفتح إلى الداخل. شممت رائحة قديمة زنخة، ورأيت رجلا عجوزا يجلس على مقعد بمسندين فى مواجهة الباب، ينظر إلى السقف، وامرأة واقفة خلفه نظرتها شاردة فى فراغ الصالة، مفتوحة الذراعين، ثابتة فى مكانها، تقطع الطريق على باب صغير مغلق خلفها.

مررت بجسدى متسللا من تحت ذراعيها المفتوحتين المشلولتين ودفعت الباب فكشف لى عن حمام تقف فى وسطه فتاة عارية مفتوحة الذراعين، وافرة النهدين، ممتلئة من أسفل ومُثَلَّثها منتفخ كثيف الشعر، وعيناها تنظران فى تواصل وأمل إلى القادم من ناحية باب الحمام دون أن تشعر بى، أو ترانى.



عبد الناصر صالح



سُندسُ المدينةِ، كُحلُها

إلى توفيق زياد

أىُّ موتٍ سيفضح سرَّ الدمِ المتألقِ

هذا المساء؟

أىُّ لحنٍ سيعزفُ

- فى حضرةِ الفارس الناصرىِّ -

لتأتى النجومُ الطليقةُ من غابةِ السروِ

تأتى المدينة: دفءُ منازلها

ألقُ الريحِ فوقَ مآذنها...

وجهها المُشرئب

وميضُ لآلئها فى الكنائسِ

بهجةُ أعيادها.

أى عرسٍ سيبدأ من شغفِ العمرِ

من غُرّة الفرحِ الآدميّ:

النساء الجميلات يطلعنَ من مفرداتِ القصائد.

يطلعنَ، يرقصنَ فى نشوةِ الطيرِ

يدلفن من سلسبيل الأغانى ومن سُندُسِ الكلماتِ

إلى كرنفالِ البهاءْ

أىّ ظلّ سيَعلو

أى عطرٍ تسرب فى عمقِ أغوارنا

أى ذاكرةٍ تتفتحُ

ها أنتَ تستدرجُ الشمسَ من كَهْفِها.

تَتَشبّثُ فى نبضِ أيامِكَ المورقاتِ

وتأتى: فراش الحدائق يكسو جبينكَ

تاجُ الكروم وقَطْر الندى البكر

تأتى : لتوقظَ كُحلَ القصيدةِ

جمر الحروفِ وورد الصباح الشّجىّ

انتظرناكَ

سربُ النوارسِ عادَ

وعادت إلى أولِ الحلمِ قافلةُ الحالمين

انتظرناكَ

ها نحن نهتفُ باسمِكَ

والعشبُ والسهلُ والقابضونَ على النارِ:

ـ نحنُ على الدربِ ماضون

نحنُ على العهدِ باقون ـ

ياسيِّد الكلمات الجميلةِ

يا فارسَ المرجِ

ها أنت تنهضُ مؤتلقًا كالمنارةِ

مزدهرًا كالنبوءةِ تنثر فيروزها

فى صدورِ الذين أنابوا إلى وطنٍ مُلهم

هل صدقتَ القبيلةَ

هل صنتَ عهدَ النجوم وأوغلتَ فى عِشقِها؟

لا تدل النجومُ على الموتِ

لا يخذلُ البحرُ ربانهُ

لا تخونُ القصيدةُ كاهنها

فتريَّث

سنشربُ قهوةَ هذا الصباح

وخمرةَ أيامنا المشتهاة

ونكتبُ عن حرقةِ العابرينَ

إلى أوَّل الذكريات

تريَّث

فإن الأيائل تعزفُ لحنكَ

والخيلُ ترقصُ

والعطر يملأُ أعراسَنا حين تأتى

نحنُ إلى وجهكَ المطمئنِ

وطُهرِ يديكَ

نحنَ لبيدرِ عينيْكَ

فاكتمْ جِراحكَ

يا أيّها العابرُ الأبدى

إلى وطنٍ مرهفٍ بالحياة.

طولكرم - فلسطين





ص . ح

«النمل الأبيض»
رواية انهيار العالم القديم

عبد الوهاب الأسواني كاتب مقل شحيح الإنتاج، لم يكتب على مدى ربع قرن من الممارسة الأدبية إلا أربع روايات ومجموعتين قصصيتين، ولكنه شديد الإخلاص لعالمه الأثير فى عمق الصعيد المصرى، أو على وجه التحديد فى محافظة أسوان التى يستمد منها اسمه وتجربته. فهو كاتب جيد جاد لا يكتب إلا عن ما له خبرة عميقة به من التجارب والموضوعات والشخصيات، وبالتالى فإن أعماله تتسلل إليك بهدوء مؤثر، وتستولى عليك دون طنطنة أو زعيق وكأن الكاتب نفسه يسر إليك بود حميم بتجربته ومشاعره، ويكشف لك عن همومه ورؤاه، فلا تملك إلا أن تحترمها وتستجيب لها بنفس الرد والحميمية. وقد لفت **عبد الوهاب الأسوانى** أنظار الواقع الأدبى منذ صدرت روايته الأولى (سلمى الأسوانية) عام ١٩٧٠ ففتحت الرواية المصرية على هذا العالم الخصب الخاص الذى لم يجد من يعبر عنه من قبل: عالم الصعيد «الجوانى» المترع بالثراء الطقسى والحيوات المتميزة. وتتابعت بعد ذلك أعماله من (اللسان المر) و(أخبار الدراويش) إلى (مملكة المطارحات الأرضية) و(للقمر وجهان). وظل فى جل هذه الأعمال مخلصا لعالمه الأسوانى الأثير، معبرا عن أدق خلجاته، ومجسدا لتفاصيل الحياة فيه وتحولاتها المستمرة. بالصورة التى يمكن القول معها إن **عبد الوهاب الأسوانى** هو الذى وضع أسوان على خريطة الواقع الأدبى باقتدار وحساسية وتمكن. وروايته الجديدة الجميلة (النمل الأبيض) هى رواية ما جرى للحياة الرخية الطيبة وللعالم القيمى المتماسك الذى تعرفنا عليه فى (سلمى الأسوانية) فى هذه المنطقة من صعيد مصر تحت وقع ضربات التغيير العاصفة التى شوهت كل شىء فى الواقع المصرى منذ بداية عقد السبعينيات العصيب، وتغلغلت فى عمق الأعماق منه طوال الثمانينيات، وبدأ نخر نملها الأبيض لبنيته الداخلية يكشف عن بشاعة ما انتابها من دمار فى التسعينيات. ذلك لأن هذه الرواية الجميلة تسجل

لنا كيف بدأ النخر الحثيث يفت فى عضد بنية هذا المجتمع القيسية والاجتماعية والأخلاقية على السواء، ويتيح للفظاظة أن تسيطر على كل شيء فيه وأن تقهر الحب والود وأواصر القربى المتينة التى حافظت على تماسكه على مر الأجيال، ثم حان وقت العصف بها عندما كشفت السبعينيات عن وجهها الكريه، وأطاحت بكل الرواسى القديمة فى هذا الواقع الذى يعتز بنفسه وبكرامته وينسق العلاقات الاجتماعية المتماسكة فيه.

وتبدأ الرواية كمأساة إغريقية قديمة بتلك المواجهة القاسية المراوغة العبثية معا، بين عامر، بطل الرواية الصعيدى البسيط، وبين «توفيق بك» ثرى القرية الذى يداهن عامر ويعرض عليه خدماته السخية من تقديم الأرض لأبيه، إلى تحسين وضعه الوظيفى، فيثير هذا الكرم غير المتوقع شكوك عامر فى أنه يريد الحصول على أصوات قبيلته فى الانتخابات، وبين القبيلتين صراع طويل هو الصراع بين الذين حافظوا على كرامة الوطن والذين يدينون بوجاهتهم الاجتماعية فيه لتعاونهم مع أعدائه. لكن «البك» لا يلبث أن يصرح له بأن ابنه إسماعيل مريض وأن الأطباء شخصوا مرضه العصبى بأنه مرض نفسى عضال لن يشفى منه إلا إذا تزوج الإنسانة التى يحبها، وما أن يقول عامر ببراءة تلقائية: زوجوها له، حتى يهتف (البك) بأن المشكلة أنها متزوجة، وأنه واثق من أن عامر سيقدر الموقف لأن تلك الإنسانة ليست إلا «الجازية» زوجة عامر وأنه على استعداد لتحمل نفقات زواجه من أحسن بنت فى البلد، ناهيك عن الأفدنة الخمسة التى سيمنحها لأبيه لزراعتها بالمشاركة دون مقابل لعشر سنوات، والوظيفة المحترمة التى سيدبرها له. بهذه البداية القوية، أو المواجهة الدرامية العاصفة بين الثروة وعالم القيم الراسخة، بهذه المواجهة التى تنقلب فيها كل المعايير يفتتح عبد الوهاب الأسوانى روايته، وكأنه يلقى فجأة بحجر ضخم فى مياه الحياة الصافية فى تلك القرية فتتخلق به الدوائر اللامتناهية، وتتعكر به المياه دون أمل فى استعادة صفائها أبدا. فعامر ابن أسرة متوسطة الحال، ولكنها من الأسر العريقة فى المنطقة، حيث تربطها أواصر القربى بعدد من العائلات أو القبائل المترامية فى القرى المجاورة. أما (البك) فهو من السراة المحدثين الذين يدينون بثروتهم للتحول الدامى الذى نتج عن مصادرة الإنجليز لثروات من عارضوا حملتهم فى السودان، ومنحها لمن عاونوهم فى ذلك، أى أن ثروة أسرة (البك)، والتى استحالت الآن إلى جاه ونفوذ تعود إلى خيانتهم القديمة التى لا تنساها القرية أبدا، لأن ذاكرة القرية التاريخية لا تموت. ومن هنا تتحول المواجهة بينهما الى مواجهة بين عالمين وبين إرادتين، نتعرف على طبيعتها ونستشرف مسارها كله بطريقة استعارية بارعة عندما يعرض «عامر» مادار بينه وبين (البك) على أبيه «عبد المولى» فيرد عليه ساخرا «إما أن توفيق بك مجنون، أو أنت المجنون يا ولد لأنك ولفت هذه الحكاية من دماغك»(ص٨) فنحن هنا حقا بإزاء انطلاق الجنون من عقاله وتحكمه فى الحياة التى كانت تسير قبله وفق منطق العقل والعدل والقيم الأخلاقية. ثم يتجه الأب - بعد أن يؤكد له ابنه بأن الحكاية صحيحة لاشك فيها ولا جنون - إلى بندقية المرحوم جده ويداعب زنادها، ثم يعيد مسمار الأمان إلى مكانه ويعلقها على الحائط من جديد. وبهذه الحركة الدرامية الدالة يفصح لنا النص بطريقة استعارية بارعة عن عجز العالم القديم عن إطلاق رصاصته

الحاسمة فى وجه العالم الجديد الذى يراوغ لتقويض كل رواسيه. ثم تتتابع بعد ذلك الأحداث فى تلاحق لاهث يكشف لنا عن آليات المواجهة بين هذين العالمين وعن طبيعتها المتغيرة، وعن كيفية خسارة العالم القديم لتلك المعركة الجديدة التى تدور وفق قواعد مراوغة خبيثة لا يعرفها العالم القديم بقيمه الواضحة وأخلاقياته المبنية على الجسارة والصدق ونصاعة الصواب والخطأ.

فالرواية كلها هى محاولة لفهم سر تلك اللحظة المعقدة التى لا يطلق فيها الصعيدى رصاصته بعفويته التقليدية على ذلك الذى تجرأ على تحدى قيمه وقلب كل ما تنطوى عليه من أوضاع راسخة، وللتعرف على المسارب التى أدت الى تقاعسه وتخليه عن ردود فعله الطبيعية فى ساحة هذه المواجهة التى ما كان لها أن تستمر فى الماضى بالطريقة التى استمرت بها فى هذا الحاضر الغريب. لأن الرواية تنطلق من هذه اللحظة لتعرض هذا الوضع الجنونى على القرية، بدءا بأبى الراوى «عبد المولى» وعمه «عرابى» وحتى العمدة وزعماء قبيلته فى القرى والنجوع المجاورة. لكن جنون الطلب ووقاحته يصطدم منذ اللحظات الأولى بتراتب القيم والمكانات القديمة فى هذا العالم ويتطلب من أعيان القبيلة كتم الخبر عن القرية حتى لا يتصور الناس أنها هانت إلى حد اجتراء أمثال توفيق بك عليها بهذا الشكل، وكشف حقيقته لأقلية منتقاة من أبناء القبيلة وأقاربهم. وهو الأمر الذى يسم المواجهة منذ البداية بهذا الجدل المستمر بين من يعلمون ومن لا يعلمون، بين النخبة والأغلبية العريضة من أهل القبيلة بما فيهم عدد من الصق الناس بالمسألة. ويكشف هذا الجدل عن كيفية إسهام حجب الحقيقة عن الأغلبية فى إجبار النخبة على الكذب من ناحية لتغطية دوافع تصرفاتها الأصلية، وتقديم التنازلات للبك من ناحية أخرى حتى تدرأ شره، ثم أخيرا تحالف بعض أفرادها معه لأن مصالحها ومكاسبها المادية، فى زمن الانفتاح والثراء السريع أهم لديها من قيم القبيلة المعنوية، وإن لم تجرؤ على المجاهرة بذلك. وتتم عمليات الفرز المراوغة من خلال سلسلة من الأحداث التى تبدأ بتأليب الحكومة على القرية لأن بيوتها جارت على الطريق الزراعى، ولأن ثمة حاجة لتوسيع الطريق من أجل النفع العام، مما سيترتب عليه نزع ملكية البعض وهدم بيوت البعض الآخر، بما فى ذلك بيت أسرة عامر. وأمام هذا الخطر الداهم تقدم القبيلة أول تنازلاتها وتعد بإعطاء نصف أصواتها لمرشح البك فى الانتخابات القادمة، بعد أن كانت من أشد معارضيه، لكن البك لايزال مصرا على تنفيذ طلبه الأصلى، ولكن عامر يصر على تجاهله، فيلفق تهمة باطلة لشقيقه زاهر ويستدعيه المركز متهما إياه بالسرقة بعد أن اعترف بعض سراق البهائم بأن زاهر شريكهم.

ولا يحتمل زاهر وهو القوى العنيف الصريح الذى كان يستعد للزواج من ابنة عمه الجميلة، عار التهمة فيسقط مريضا بعد الإفراج عنه بكفالة، ويكلف المرض وتهمة زاهر الباطلة الأسرة نفقات لا طاقة لها بها، ثم يموت زاهر بعد استفحال المرض. ويفت الموت والفقر والتوتر فى عضد تماسك الأسرة بالتدريج، ويدفع «الجازية» إلى ترك البيت والانتقال للحياة مع أسرتها التى كانت تنازع «البك» حول قطعة أرض فإذا به يتنازل لها عن الأرض وعن القضية معا، ليكسب البك فى صفه مقدما أسرة الجازية. ولا يكتفى بهذا بل يضطر عامر لقبول العمل لقاء أضعاف مرتبه مع «عبد الودود الأفندى» وهو من الذين «قبّوا» برغم ضعة أصلهم، فقد كان مجرد سائس

فى التفتيش، على سطح الحياة فى السنوات الأخيرة، ولكن بطريقة عاتية أصبح معها من أكبر سراة البندر وتجاره الذين تتسلل إليهم كل بضائع القطاع العام ليتاجر فيها فى السوق السوداء. ويعمل عاهر محصلا له فى تجارته التى تكبل أبناء القرى بالديون وتقتنصهم فى شبكة الرغبات الاستهلاكية المتزايدة. وكما يوقع الفلاحين فى شبكة الديون، يوقع عامر الذى تركته زوجته غاضبة وأقامت لدى أهلها فى شبكة شوشو البندرية المغناج. وتبلغ «الجازية» حكاية عامر مع شوشو فترفض العودة إلى بيته وتطلب منه الطلاق بعد أن كان قد اطمأن على مصيرها عندما تزوج إسماعيل بن توفيق بك ابنة عمه، وانزاح بذلك الخطر الذى كان يتهدد زواج عامر. وتتزوج الجازية من توفيق بك نفسه، وتختفى شوشو، وتتتابع الأحداث حيث يعرف عامر المزيد عن تجارة عبد الودود وتغلغله فى شبكة الانفتاحيين الكبار من كبار اللصوص فى العاصمة، ولكنه سرعان مايستدعى على عجل لموت أبيه المفاجئ، وتتقبل القرية زواج البك من الجازية، ولكن الدائرة تدور على البك نفسه وتتكاثر عليه الديون، فيشترى عبد الودود الأفندى قصره، وينتهى به الأمر بالحصول على زوجته الجميلة الجازية نفسها، أما عامر الفقير فقد لوحوا له ببريق الثراء لوهلة، ثم أعادوه إلى حيث كان.

هذا هو خيط الأحداث الرئيسى فى الرواية، ولكن فيها مجموعة من الخيوط والحبكات الثانوية المعضدة له، والتى يتوسع بها أفق الدلالات فى النص كله. حيث تكتسب دورات الأحداث فيه، وخاصة تلك التى تتعلق بجميلة النص الجازية التى كانت زوجة عامر، حتى طمع فيها السراة، وانتهى بها الأمر فى بيت عبد الودود أحدث الوافدين إلى مملكة الثراء فى واقع السبعينيات والثمانينيات، مجموعة من القيم الرمزية التى تربطها بما جرى لمصر ذاتها. لكن الرواية أيضا هى فى الوقت نفسه رواية التعرف على اليات المواجهة التى يجسدها العنوان الموحى (النمل الأبيض) الذى ينخر فى أساس البناء القديم دون أن يستطيع مواجهته بشكل مباشر، ليشيد فوق البنيان المتهالك المنخور عالمه الشائه الجديد بقواعده الغريبة ومواضعاته الرديئة. وحتى تكشف الرواية لنا هذه الآليات الجديدة فإنها ترسم لنا بتفاصيل بالغة الدقة والرهافة ملامح الخريطة الاجتماعية الضافية التى تدور فوقها المواجهة بين حفيد الرجل الذى تعاون مع الإنجليز وبين أبناء القبائل التى رفضت خيانة الوطن والقتال مع أعدائه فى السودان ضد الأخوة فيه. فتؤسس بذلك تاريخ الطبقة الجديدة المترع بالخيانة والفساد فى انتزاعها للأرض من تحت أقدام الذين تشبثوا بقيم الوطنية والعروبة. كما تكشف لنا عن كيفية استخدام الطبقة الجديدة الشائهة لقيم القديم الراسخة فى تعزيز سطوتها ونخر بنيان هذا العالم القديم المتين والإطاحة به. ويجسد مصير «زاهر» شقيق عامر هذا الجانب فى الرواية لأن إخفاء تفاصيل الحكاية عنه مخافة اندفاعاته العصبية، أو بالأحرى التلقائية، فى تنفيذ إرادة العالم القديم، ما لبث أن استحال إلى داء عضال يفت فى عضد «زاهر» حتى يقضى عليه، دون أن يدرى سر الداء ولا مصدر النخر الذى أطاح به. وما أن يرفض عبد المولى وأخوه عرابى اقتراح العمدة بفضح «توفيق بك» على الملأ ومحاربته بأساليب من صنف «أساليبه الجديدة التى تعجز عنها الأبالسة ذاتها» (ص١٢) حتى يكون العالم القديم قد خسر المعركة قبل أن يبدأ خوضها.

إن الرواية كلها هى رواية الكشف عن حقيقة تلك الأساليب الإبليسية الجديدة التى قلبت كل القيم والمعايير وأطاحت بها فى هدوء شرير ودون إطلاق رصاصة واحدة. وحتى ترهف الرواية من وعى القارئ بطبيعة هذا الانقلاب القيمى المدمر فإنها تلجأ إلى حيلة تناصية بارعة من خلال استخدام العم يوسف الضرير، حافظ القرآن، وحفيده موسى الذى يقرأ له قصص التواريخ القديمة التى قلب فيها دهاء معاوية موازين القوى بهدوء حثيث منذ وفاة عمر، بصورة يتحول معها التاريخ القديم إلى مرآة تنعكس على صفحتها تصاريف الأقدار الجديدة، وتتبلور بها طبيعة الخداع وأساليب العالم الجديد. لكن هناك بعداً تناصياً آخر فى هذه الرواية لا يكشف عن نفسه من خلال الإحالات المباشرة إلى النصوص التاريخية القديمة والمتكررة على امتداد النص، وإنما من خلال إقامة حوار نصى مع تراث النصوص السردية العربية والمصرية خاصة فى تعاملها مع الريف، حيث يعيد توظيف بعض الأحداث مثل حادث الطريق الزراعى الذى يعصف ببيوت الفلاحين، أو عملية تجميع أصوات الانتخابات، وغيرهما من الأحداث التى يستدعى النص عبرها، وبطريقة ضمنية مروغة، نصوصا عديدة من (يوميات نائب فى الأرياف) لتوفيق الحكيم، إلى (الأرض) لعبد الرحمن الشرقاوى أو عدداً من قصص يوسف إدريس، لنتعرف على تكرار آلية استخدام السلطة للأساليب نفسها ولكن بعد أن تغيرت غايتها منها هذه المرة، بتغير الزمن، وتبدل السياق التاريخى. وبالإضافة إلى هذه الحيلة التناصية التى تدير الرواية عبرها جدلها المستمر بين النص الذى يتفتح أمام القارئ والنص القديم، هناك مجموعة مهمة من الإستراتيجيات النصية الأخرى التى تصوغ الرواية عبرها رؤيتها للعالم وترهف وعى قارئها بنخر (النمل الأبيض) المستمر فى أساسه المتين بعد حرب أكتوبر وبداية الانفتاح. وأول هذه الإستراتيجيات هى ما يمكن دعوته بتعدد مستويات السرد. لأن السرد الروائى يبدو وكأنه يحكى لنا تفاصيل الصراع بين «البك» الذى يلجأ إلى أساليب مراوغة إبليسية، وقبيلة عامر التى يسعى أفرادها للتجمع لرد هجمات البك عليهم. ولكن تحت سطح هذه الأحداث ثمة وعى بالصراع المستمر بين عناصر التجميع بين أفراد القبيلة، وهى عناصر تعتمد على قيم الترابط الأسرية القديمة، وعلى اعتزاز القبيلة بنفسها، وبين عناصر التفريق والتمزق التى تتسلل إلى كل جهد تجميعى فتجهز عليه، إما من خلال المساومات والتنازلات المتوالية، أو من خلال قلب التوقعات حيث يفاجأ عامر كل مرة بأن آخر من تصور أن يتخلى عنه هو أول من يتحول إلى حليف ضمنى للبك وخليفته عبد الودود، من الأستاذ دسوقى إلى خاله، بصورة يبدأ معها تماسك العالم القديم فى التضعضع تدريجيا، وتبدأ دعائمه التى كان يظن رسوخها فى التهاوى واحدة إثر الأخرى. لكن يظل ثمة أمل فى الحفاظ على القيم الصحيحة من خلال قصة حب ناعسة وبشير، وهى القصة الموازية والمفارقة فى آن لقصة عامر والجازية، والتى يبدو فيها أن سعار السلع الاستهلاكية الذى وَفَد إلى القرية من التليفزيون الملون إلى الغسالة والثلاجة والسخان والفيديو، وأخذ يدمر الحياة فيها ويرتفع بالبعض بينما يعصف بالأغلبية، لم يتمكن من الانتصار على هذا الحب الحيى البسيط.

عبد الله خيرت

بداية ونهاية

الحديث عن نجيب محفوظ مثل الحديث عن المتنبى؛ محفوف بالمخاطر مرهق أشد الإرهاق، إذا كان المتحدث جاداً بالطبع، فماذا يستطيع الكاتب أن يقول عن كليهما؟ وكيف يمكنه أن يمسك بالقارئ، أو حتى يجعله يواصل القراءة دون أن يصيح وقد أرهقه الضجر: ألم نقرأ هذا الكلام من قبل عشرات المرات؟ وهل يجوز أن تخبرنى اليوم أن المتنبى كان يهجو كافوراً بشعر يوهم ظاهره أنه مدح؟ أو تحدثنى عن طموح هذا الشاعر العظيم وحيرته وقلقه ثم يسعفك الدليل فتكثر من الاستشهاد بشعره؟ وآخر ما قرأته عن المتنبى كتاب ضخم اسمه «الألوان عند المتنبى» وترد فيه بالطبع «حمر الحلى والمطايا والجلابيب» فهل يصح هذا؟

أما نجيب محفوظ فالكتابة عنه بالشرط الذى سلف - أى بجدية - أكثر تعقيداً لأن تراثه مايزال ماثلاً أمامنا وعطاؤه لم يتوقف.. ولا بدّ أن ذاكرة القارئ ستستدعى الآن عشرات الدراسات التى كتبت عن هذا الفنان العظيم، بحيث يصبح من الصعب - إن لم يكن من المستحيل - أن يأتى الكاتب بجديد.

لذلك أشفقت على الأستاذ سعيد الحنصالى وأنا أمسك كتابه الصغير عن رواية «بداية ونهاية» وقلت لنفسى: ماذا عند هذا الكاتب من جديد يضيفه بعد دراسات أنور المعداوى وسيد قطب وفاطمة موسى وغيرهم عن هذه الرواية بالتحديد؟ ولكنى وجدت الكاتب مدركا لحقيقة المأزق الذى يوضع فيه من يكتب عن نجيب محفوظ؛ فقد قرأ ما كتب عن هذه الرواية وما كتب عن هذا الفنان الكبير بشكل عام، فضلاً عن قراءته المتأنية للرواية التى اختار أن يكتب عنها ويحللها، ثم بعد ذلك أدلى دلوه فى هذه البئر العميقة، وآثر أن يبتعد عن الثرثرة والإطناب، وإن كان لم يترك شيئاً لم يمحصه بدقة - حتى صورة الغلاف والعنوان - وجاءت أحكامه مستفيدة من مناهج النقد الحديثة التى لم يعد فى وسع أحد تجاهلها حتى لو كان يتناول

عملاً فنيا بالغ البساطة كتب منذ نصف قرن مثل بداية ونهاية.

ولم يجد الأستاذ الحنصالى ضرورة لتلخيص الرواية؛ فقد افترض أن القارئ يعرفها معرفة تامة وانه محيط بتفاصيلها ومن ثم بنى أحكامه على هذا الافتراض، وهذا عكس ما فعله الدارسون والنقاد - ومازالوا يفعلونه - فهم جميعاً يجعلون تلخيص العمل الفنى مواكبا لدراسته وتحليله واستخلاص دلالاته، ولا نستثنى من ذلك أحداً حتى انور المعداوى رحمه الله الذى كان نقده سابقاً لعصره وكان يثير كثيراً من الجدل.

وينبه الكاتب فى البداية إلى أنه لم يقرأ هذه الرواية قراءة عفوية أو لتزجية الفراغ.

وهكذا يلزم الكاتب نفسه ما لا يلزم، إدراكا منه لصعوبة المهمة التى يتصدى لها كما قلنا، فهو لا يجرى وراء الأهداف السهلة مثل اكتشاف ان الرواية تعكس واقعاً كان سائداً فى الأربعينيات، أو أنها ترصد التغيرات الاجتماعية بعد الحرب العالمية الثانية، أو تدين أو تبرر سلوك ابطالها.. وهذه بالطبع كانت مقاصد نجيب محفوظ وقد أدركها النقاد وأشادوا بنجاحه فى تحقيقها.

إن الأستاذ الحنصالى لا شأن له بكل هذا؛ فهو يعطى النص كما يقول حق التكلم، أى أنه يذكرنا بمعارك الدكتور رشاد رشدى مع النقاد الاجتماعيين والأخلاقيين.. ولكن فى الستينيات كانت المسائل اكثر بساطة، اما هنا فالأمر شديد التعقيد، ولنأخذ مثالا واحداً على الاستقصاء الذى أرهق به الأستاذ الحنصالى نفسه وقارئه بالطبع وهو الحب وليس الموت - فى بداية ونهاية.

يتتبَّع الكاتب «موضوعة» - مفرد موضوعات - الحب فى بداية ونهاية، فيفرق بين الحب الذى يرتكز على معايير اخلاقية واجتماعية ويأخذ منحى الرغبة المقموعة أو التضحية، وبين الجنس.. ومن النوع الأول حب الأم لابنائها، وهو حب حقيقى لا شك فى ذلك، ولكنه يبدو مغلفاً بالقسوة، بسبب الظروف الصعبة التى تمر بها الأسرة؛ فالأم تتخذ قرارها بالانتقال إلى بيت أسوأ من البيت القديم، وتحرم الأولاد من المصروف، ولا يسفر هذا الحب عن وجهه بوضوح إلا فى حالات استثنائية كنجاح الأبناء. والحب عند حسين مقموع كذلك، لأن تحمله لمسئولية الأسرة لا يترك له مجالا للتفكير فى رغباته الخاصة، إنه يحب بهية ابنة الجيران ولكنه لا يكشف عن حبه حين يجد أخاه يرغب فى خطبتها، واتساقا مع طبيعته وتعوده على التضحية وإيمانه بالقيم، يبدى رغبته فى الزواج من الفتاة بعد أن رفضها أخوه وإن كان الكاتب يقول «إن منطقية النص لا تجعلنا نتوقع ان حسيناً يرغب فى إنقاذ الموقف بخطبة الفتاة لنفسه».

ونعود لنشير إلى الجهد الكبير الذى بذله الكاتب، فرغم أن الكتاب لا يتجاوز ثمانين صفحة إلا ان الأستاذ الحنصالى لم يترك أى نقطة بدت له مهمة إلا حللها وربطها بالعمل الفنى وكشف إيحاءاتها، وإن اسرف فى ذلك أحياناً كما فعل بالنسبة لصورة الغلاف مثلا؛ فهو يتحدث عن هذه الصورة كما لو كانت عملاً فنياً متفرداً أبدع لتلك الرواية بالتحديد، ويناقش اتفاقها واختلافها مع أحداث الرواية، وقد دهشت كثيراً وأنا اقرأ هذا الكلام، خاصة وأن الكاتب لم يصل بعد مناقشة هذا الموضوع إلى نتيجة، ونحن نعرف أن الروايات - روايات نجيب محفوظ وغيره - تدفع إلى رسام يتفق معه الناشر عادة على أن يجملُ الغلاف بصورة فتاة جذابة، وكل الروايات

بالطبع لا تخلو من الفتيات - والكتاب فى النهاية سلعة. اما مؤلف الرواية فلا دخل له بهذا العمل ولا تطاع له رغبة حتى لو طلب ذلك.. وأمامى الآن كتاب «المرايا» واتامل الصورة كما فعل الأستاذ الحنصالى فأرى فتاة تتشابه ملامحها مع إحدى الممثلات المشهورات، وتغطى المساحيق الثقيلة وجهها وتكشف ملابسها الرقيقة اكثر مما تخفى.

وفى رأيى ان نجيب محفوظ لو سئل لقال للناشر والرسام: إذا لم يكن بد من رسم فتاة على غلاف «المرايا» فأنا اريد صورة صفاء الكاتب تلك الفتاة الغامضة الملائكية التى لم أسمع صوتها إلا همساً مرة واحدة، ورأيتها تمدُّ عنقها باكية فى جنازة سعد زغلول. إنها محور هذا الكتاب.. وشخصيات المرايا - خاصة الفتيات - تدور حولها.. ومن المناسب هنا ان نورد فقرة قصيرة مما قاله نجيب محفوظ عن هذه الفتاة:

«.. ومن عجب أن صورتها - رغم العاطفة التى ابتعثتها - اختفت تماماً وراء سحب الماضى، بل تعذرت على الوضوح وأنا فريسة لسحرها، لا أعرف لون شعرها ولا تسريحته ولا لون عينيها ولا طول قامتها او درجة امتلائها، ذاب كل ذلك فى سائل سحرى، وكنت إذا تذكرته أو خيل إلى ذلك - فعن طريق غير مباشر وبإيحاء عفوى كشذا الورد الذى يباغتك من وراء سور وأنت ماضٍ غارقاً فى افكارك.. آمنت باننى أحب لأول مرة وعرفت كيف يغيب الإنسان وهو حاضر ويصحو وهو نائم، كيف يفنى فى الوحدة وسط الزحام، ويصادق الألم، وينفذ إلى جذور النباتات وموجات الضوء».

وما دمنا قد استمتعنا بالفقرة السابقة الساحرة من «المرايا» فلا بدَّ ان نشير إلى ان الأستاذ الحنصالى سكت تماما عن تميز نجيب محفوظ الخارق فى لغة هذه الرواية وفى كل إبداعاته بالطبع، مع ان الكاتب أخبرنا عن سيطرة اللغة وانها تقول - إذا كانت كما رأينا - اكثر مما تصور المؤلف.. واللغة عند نجيب محفوظ لا تحيل إلى معنى اخلاقى أو وعظى مباشر، فلا أعرف لماذا تجاهل الكاتب وظيفتها. إن المذهل فى لغة نجيب محفوظ انها تكشف عن ثقافة تراثية واسعة وتلك الثقافة هى التى تجعل لأسلوبه هذا المذاق الخاص، والملاحظ - وإن كان هذا لم يشغل النقاد كثيرا - اننا يمكن أن نبرهن على عمق هذه الثقافة التراثية بأدلة لا حصر لها؛ ففى رواية «القاهرة الجديدة» وقد نشرت قبل بداية ونهاية بخمس سنوات سنجد المتنبى يأتى فى الوقت المناسب ليقول على لسان البطل «أنا الغريق فما خوفى من البلل»؟ أو «ما لجرح بميت إيلام» وهى انصاف أبيات تأتى فى موقعها تماماً من الرواية، اما فى المرايا فهذا الكاتب العظيم يحفظ الفرزدق وبشارًا وفى «ثرثرة فوق النيل» نجد هذه الابيات التى تدور فى الذاكرة المضطربة لبطل القصة:

واذكر ايام الحمى ثم انثنى.

على كبدى من خشية أن تقطعا

وليست عشيَّات الحمى برواجع

عليك، ولكن خلِّ عينيك تدمعا

وإذا لم يكن التراث والثقافة العربية الرصينة وراء عبقرية هذا الفنان العظيم فكيف كان سيتاتى له أن ينظم عقود الجمان فى «أصداء السيرة الذاتية»؟

ولا شك أن الأستاذ الحنصالى كان سيجد كثيراً مما يمكن قوله لو انه لمس هذا الجانب فى إبداع نجيب محفوظ.

ولكنه على كل حال اتاح لنا بتحليله الجاد وإخلاصه أن نقع فى الشرك ونتحدث عن نجيب محفوظ. وهذه مغامرة غير مأمونة كما يرى القارئ.

مسرحية الجنزير
جماهير كثيرة فى مسرح الدولة

مسرحية الجنزير - فى الأصل زهرة والجنزير - التى عرضت بمسرح السلام تستحق الوقوف عندها كثيرا.

كاتب المسرحية هو محمد سلماوى الذى ارتبط اسمه بمسرحيات «سالومى» و «اثنين تحت الأرض» و«فوت علينا بكرة» وهى مسرحيات حققت عند عرضها إقبالا جماهيريا كبيرا فى وقت ندر فيه الإقبال الجماهيرى على مسرح الدولة. وفى أعمال سلماوى هناك أكثر من سبب للإقبال الجماهيرى، منها طبعا أسماء الممثلين والمخرجين، لكن أيضا هناك قضايا النص التى هى أقرب، بل فى قلب قضايا الناس، فى حياتهم المعاصرة السياسية والاجتماعية. هذه القضايا المعاشة حين يتوفر لها نص جيد ومخرج ممتاز وممثلون لهم أسماؤهم تصنع عرضا مسرحيا فوق العادة. والعادة فى مسرح القطاع العام منذ سنوات هى محاولة تقليد مسرح القطاع الخاص، سواء فى الميلودراما أو الفارس، وفى الفارس أكثر، والخروج على النص ومصادرته لصالح الممثلين غالبا وغير ذلك مما أحرزه مسرح القطاع الخاص منذ السبعينيات. نصوص سلماوى إذن تنتمى للمسرح الجاد والبسيط أيضا. اقصد؛ بالبساطة هنا مخاطبة المتفرج من أقرب السبل، وتحت ظرف درامى قوى.

النص تتوفر فيه إمكانات الجذب الكبير لأنه عن قضية ساخنة ومؤثرة، أهم قضايا حياتنا الآن، هى قضية الإرهاب. الإمكانات الدرامية إذن مشحونه فى النص سلفا. هنا جماعة من الإرهابيين تدفع بأحد أعضائها إلى أسرة متوسطة ليحتجزها رهينة حتى تفرج السلطات عن زملائه من أعضاء الجماعة.

والأسرة هنا لها دلالتها، فهى مكونة من الأم زهرة، وابنها المدمن وابنتها الحائرة والجد القعيد الذى ينحدر من ثورة ١٩١٩. الأم أرملة كان زوجها مهندسا فى مشروع السد العالى. فهى إذن تنتمى لثورة يوليو. الأسرة إذن تمثل المسيرة التاريخية للشعب المصرى فى القرن العشرين التى انتهت للأسف إلى الإرهاب والإدمان المؤلف هنا يعقد مصالحة بين ثورة يوليو وثورة ١٩١٩. كما

يعقد مصالحة بين الابن المدمن والشاب الإرهابى. الابن المدمن يقول للإرهابى إنه يعرفه ويشعر بأنه أخوه. والحقيقة أن الإثنين إفراز الفساد الذى عشش فى حياتنا. المؤلف لايعتبر الإرهاب إفرازًا خارجيًا، بل هو ابن طبيعى للفساد. تبقى الابنة التى تمثل المستقبل. لقد سبق لها أن خطبها أحد الشباب لكنها تركته لتفاهته. الإرهاب والإدمان والتفاهة أما الذين يحبون الوطن فيموتون. لذلك فالابنه تنتظر شخصا آخر يكون صاحب مبادئ إيجابية جادة فى الحياة ، ويؤمن؟؟ بها إيمان الإرهابى بمبادئه. أى يكون له نفس قوة إيمانه لكن فيما ينفع الناس.

المسرحية إذن بها أكثر من مستوى فكرى وزمانى. والمستويات الزمانية بالذات كان يمكن للمخرج **جلال الشرقاوى** أن «يلعب» فيها إخراجيا. وأنا طبعا لا أقترح. لكن كان يمكن للمكان أن يساهم فى تكثيف معنى ثورة ١٩١٩ وثورة يوليو والعصر الحاضر ولاتكفى أغنية أو أكثر من أغانى سيد درويش. على أى حال اختار **جلال الشرقاوى** إخراجًا بسيطًا. لعله يعرف أن جمهورنا لايزال غير مهيأ لاستقبال التجريب، أو صار غير مهيأ على ذلك من فرط ما حوصر بمسرحيات ساذجة بعد أن كان قد قطع شوطا كبيرا فى الستينيات فى التدريب على فرجة الأعمال المعقدة. أو لعل **الشرقاوى** أراد أن يوصل أفكار النص بأسهل السبل. على أى حال لاضرر من البساطة أو التبسيط.

تفشل المفاوضات بين الارهابى والبوليس فى اطلاق سراح زملائه لم يعد أمامه غير تنفيذ التعليمات وقتل أفراد الأسرة. فى الوقت الذى أمضاه بينهم، اكتشفهم. عائلة بسيطة متحابة. يكتشف معنى الحياة العائلية التى افتقدها كثيرًا فى طفولته وصباه. والعائلة رغم أنها تمثل أجيالا ثلاثة، ورغم ما يبدو من تفكك عليها، تتحد كلها أمام الخطر، وكل من أفرادها يريد من الارهابى أن يبدأ بقتله هو. لذلك يكون طبيعيًا أن ينجذب الإرهابى إلى هذه العائلة ويرفض تنفيذ الأوامر. لكن الإرهاب لايعرف غير لغة واحدة لذلك يهاجم الإرهابيون البيت ويقتلون زميلهم فى مشهد غير مسبوق فى المسرح حيث يتطاير الرصاص والبارود.

والعرض هكذا شديد الإحكام، وعلى زمن القصير، يترك فينا انطباعات ممتازة، خاصة وأن الأمر يمضى طبيعيا فى جو الأسرة التى ينجذب إليها الإرهابى ويتغير من جراء الوقت القليل الذى أمضاه بينهم والمشاهد الإنسانية رقيقة وعذبة وخاصة الحديث الليلى بين الإرهابى والإبنة والممثلون أدوا دورهم باقتدار، فاللحظات القليلة التى تحدث فيها **عبدالمنعم مدبولى** أضاءت المسرح وأثارت عواطف المشاهدين، **وماجدة الخطيب**، التى بدأت حياتها فى المسرح، مسرح الجيب زمان، تعود قوية وحضورها لم يفقد بريقه، **وخالد النبوى** ممثل من طراز خاص، له حضور فوق العادة لولا أن فى وجهه براءة احتاجت مجهودا لتتغير وتتسق مع انفعالات الإرهاب. ويبقى **وائل نور** كموهبة كوميدية كبيرة، وهذا العرض بمثابة اكتشاف جديد له، ولو حدث وعرض تليفزيونيًا بشكل كامل سينتقل **وائل نور** إلى شريحة الممثلين الكبار أصحاب الجماهير الواسعة. أما **عزة بهاء** فهى ممثلة مقنعة تعرف أن التمثيل من الداخل أفضل من التمثيل من الخارج، لكنها بالغت فى نسيان التمثيل أحيانًا إلى حد اللامبالاة وهذه منطقة خطرة على علاقة الممثل بالجمهور. لكنها بالتأكيد قيمة مضافة للمسرح..

ابراهيم عبدالمجيد

متابعات
سينما

موسم سينمائى بين جمعية النقاد وجمعية الفيلم

من بين كل الجمعيات التى تتابع السينما فى مصر وتمنح الجوائز لأفلامها تحظى جمعية نقاد السينما المصريين - عضو الاتحاد الدولى للنقاد - ومسابقتها السنوية، وجمعية الفيلم ومهرجانها السنوى، باحترام خاص.

ولكن فى حين تقتصر مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين على منح جائزة واحدة كل عام لأحسن فيلم مصرى روائى طويل عرض بمصر، فإن لجنة تحكيم جمعية الفيلم تمنح جوائز لكل الفروع فى الفيلم السينمائى، إلى جانب جائزة (أعضاء) جمعية الفيلم لأحسن فيلم مصرى وأحسن فيلم أجنبى إضافة إلى جوائز التكريم وشهادات التقدير.

وفى يوم ٢٥ فبراير ٩٦ أجرت جمعية نقاد السينما المصريين مسابقتها الرابعة والعشرين لأفلام ١٩٩٥ وأقامت حفلها لتسليم الجوائز فى ٣١ مارس، أما مهرجان جمعية الفيلم السنوى الثانى والعشرين فقد أعلنت جوائزه فى حفل يوم ٢٣ مارس، ورأس التحكيم فى الأولى الناقد **سمير فريد** ورأس التحكيم فى الثانية الناقد **رؤوف توفيق**.

وقد حوت قائمة أفلام ١٩٩٥ (٣١) فيلمًا. وهو عدد يعبر عن استمرار وتراجع الإنتاج السينمائى المصرى، فى وجه من وجوه الأزمة التى دخلت منعطفًا جديدًا عند انتصاف عقد التسعينيات، مع تجدد الحديث الآن عن بيع أصول قطاع السينما المصرية وإدخاله بصورة من التخبط والفوضى الواضحة فى موجة أو هوجة ما يسمى «بالخصخصة».

ونلاحظ أن الأفلام الأربعة الأولى، من بين أفلام موسم ٩٥، فى آخر تصفيات جمعية الفيلم، والتى استأثرت عند إعلان النتائج بأكثر



لوسى الدور الرئيسى فى «سارق الفرح»

محمود عبد العزيز فى «البحر بيضحك ليه»

جوائزها، هى ذاتها الأفلام الأربعة التى اقتصر عليها اهتمام أعضاء جمعية نقاد السينما المصريين ومناقشتهم، وهى أفلام: «البحر بيضحك ليه» إخراج **محمد كامل القليوبى** - و «سارق الفرح» إخراج **داود عبد السيد** - و «قليل من الحب كثير من العنف» إخراج **رأفت الميهى** - و «طيور الظلام» إخراج **شريف عرفة**.

لكن فى حين منحت لجنة التحكيم فى جمعية النقاد جائزتها الوحيدة لفيلم «البحر بيضحك ليه» باعتباره أحسن فيلم مصرى بعد منافسة أساسية له فى المناقشة مع «سارق الفرح»، ومنحت جائزة أحسن فيلم أجنبى لفيلم «ملك الغابة» مع منافسة له عند الترشيح مع فيلم «القلب الشجاع» و «فورست جامب»، فإن لجنة التحكيم فى جمعية الفيلم قد منحت جائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج لفيلم «طيور الظلام». وفى ذات الوقت منحت فيلم «البحر بيضحك ليه» جائزة **«سامى السلامونى»** للابتكار والتجديد» لسيناريو الفيلم الذى كتبه مخرجه، وجائزة أحسن ممثل **لمحمود عبد العزيز**. ومنحت فيلم «قليل من الحب كثير من العنف» جائزة أحسن ممثلة **لليلى علوى** وأحسن ممثل دور ثان **لهشام عبد الحميد**. ومنحت فيلم «سارق الفرح» جائزة أحسن ممثلة دور ثان **لعبلة كامل** وأحسن تصوير **لطارق التلمسانى** وأحسن ديكور **لأنسى أبو سيف** إلى جانب شهادات تقدير وجوائز أخرى كثيرة. وفى ظننا أن الجمعية هنا تسرف إلى حد، فى عدد ما تمنح من الجوائز. ومن المؤكد أن الإسراف فى عدد الجوائز إضعاف من قيمتها.

لكن الجمعية فى تقديرنا كانت موفقة كل التوفيق فى منح جائزتى التكريم، فقد منحت جائزة الريادة فى التمثيل للفنانة **أمينة رزق** صاحبة ما يقرب من مائة فيلم، إلى جانب الدور الكبير المتميز فى كل وسائط التعبير الأربعة، وجائزة الريادة فى السيناريو للكاتب **عبد الحى أديب** صاحب «باب الحديد» و «امرأة على الطريق» وهما أول

أعماله (عرضا عام ١٩٥٨) ويظلان من أفضل أعماله وأجملها، وكذا صاحب «صراع الأبطال» و «أم العروسة» والمسلسل التليفزيونى «فيه حاجة غلط»، الذى لقى نجاحًا لا يقل عن نجاح ما كتب للسينما..

أما جمعية نقاد السينما المصريين فقد جاءت نتيجة لجنة التحكيم فى مسابقتها بإعطاء (ثمانية) من الأعضاء أصواتهم لفيلم «البحر بيضحك ليه..» فى حين حصل الفيلم الذى نافسه على الجائزة وهو «سارق الفرح» على (خمسة) أصوات.

وقد رأى الأعضاء أن فيلم رأفت الميهى «قليل من الحب كثير من العنف» جدير بالمناقشة والانتباه، وأنه من أهم أفلام الموسم السينمائى وإن لم يحصل على جائزة، وجاء فى المرتبة الرابعة فى تقدير النقاد فيلم «طيور الظلام» للمخرج **شريف عرفة** والكاتب **وحيد حامد** والنجمين **عادل إمام ويسرا**. ولكن عند التصويت توزعت الأصوات فقط على الفيلمين «البحر..» و «.. الفرح». مع امتناع صوت واحد.

وقد رأى الاتجاه العام للنقاد أن الأفلام الأربعة المذكورة إيجابياتها أكثر من المؤاخذات النقدية عليها. وإن جاءت تقديرات ترتيبها على النحو الذى ذكرنا. وبالطبع فإن الذين منحوا أصواتهم «لسارق الفرح» اختلفوا فى جانب من ذلك الترتيب.

أما الذين أعطوا الأفضلية «للبحر بيضحك» فقد آثر بعضهم أن يضيف ملاحظة لصالحه - هى سبب ثان لاستحقاق الجائزة إلى جانب سبب الترتيب - وتتمثل فى: أن فيلم **داود عبد السيد** ليس أحسن أفلامه، فقد قدم سابقًا أعمالا أكثر نضجا، وكذلك الحال تمامًا بالنسبة **لرأفت الميهى** فى فيلمه؛ وغيره. إن أفلام هؤلاء المخرجين فى عام ١٩٩٥ ليست خطوة إلى الأمام بالنسبة لأى منهم. هذا فى حين أن فيلم **القليوبى** الثانى هو خطوة مؤكدة إلى الأنضج بالنسبة له بعد فيلمه الأول «ثلاثة على الطريق» ١٩٩٢. وتلك نقطة لابد من أن تراعى.

(وقد رصد بالفعل هذا الرأى بيان المسابقة الذى أصدرته الجمعية محتويًا النتائج وأهم الآراء والملاحظات حول الموسم والحصاد).

وجدير بالذكر أن مسابقة جمعية نقاد السينما المصريين، هى أول مسابقة نظمتها جمعية سينمائية فى مصر، وهى الوحيدة بين الجمعيات السينمائية التى تتمتع جوائزها بالصفة الدولية بحكم تمثيلها لمصر فى الاتحاد الدولى، كما أنها مسابقة تنفرد ببعض التقاليد، مثل مناقشة جميع أفلام السنة (فى اجتماع مفتوح لكل أعضاء الجمعية، ومن يشاء من السينمائيين وهواة السينما والجمهور)، حسب قرار الاتحاد الدولى عام ١٩٦٩. لكن التصويت يكون مقتصرا فقط على أعضاء لجنة التحكيم الذين هم أعضاء فى الجمعية.

محمد بدر الدين

صبرى حافظ

البنية الحوارية وجدل الفن والواقع فى عالم مجنون

تتناول مسرحية مارتن شيرمان الجديدة (بيت المجانين فى جوا) التى يعرضها الآن مسرح «ليريك» أو المسرح الشعرى فى هامر سميث، مجموعة من القضايا الحيوية الهامة التى يتعلق بعضها بما يتهدد عالمنا من أخطار التلوث، والحرب النووية، وتدخل الإنسان عن جهل فى آليات عملية التوازن البيئى الدقيقة والمعقدة دون معرفة كافية بعواقب هذا التدخل الوخيمة، بينما يتعلق بعضها الآخر بتفاصيل العلاقة الثرية بين الفن والواقع، وبين الوهم والحقيقة وبين الأشكال والصيغ الفنية المختلفة التى لاتؤثر فحسب على طريقة التصوير الفنى لموضوع ما، وإنما تؤدى كذلك إلى تصوير الرؤية والمضمون ذاتهما. ولهذا فإن رؤى هذه المسرحية الجديدة وقضاياها تتجسد فى بنيتها الدرامية ذاتها بقدر تبديها فى محتوى تلك البنية والقضايا التى تريد أن تطرحها من خلالهما، وقبل الدخول فى خرائط هذه المسرحية المعقدة علينا التعرف اولا على إنجازات كاتبها نفسه الذى ولد فى فيلادلفيا وتلقى تعليمه فى جامعة بوسطن وإن انتهى به المطاف إلى الإقامة الآن فى لندن بعد أن عرضت له فرقة «آفاق كتاب المسرح» بنيويورك مسرحياته الأربع الأولى (عابر) و(تمثيليات عادية) و(شقوق) و(ريو جراندى) وبعد أن أصبح كاتب هذه الفرقة المقيم فى عامى ٧٦ و ١٩٧٧. وفى عام ١٩٧٩ قدمت فرقة المسرح الأنجليزى بـ«الرويال كورت» مسرحيته (معوج) وهى العمل الذى وضع اسمه بقوة على خارطة المسرح الإنجليزى. ليس فقط لنجاحها الجماهيرى والنقدى الكبير بلندن حيث اضطلع ببطولتها إيان ماكيلين الذى يعد واحدا من أفضل ممثلى المسرح المعاصرين، أو لنجاحها فى نيويورك حيث قام ببطولتها الممثل الشهير ريتشارد جير، ولكن أيضا لأنها حصلت على جائزة نقابة المسرحيين وتمثيلها بعد ذلك فى

اكثر من ثلاثين بلدا. وقد تبعتها بعد فترة قصيرة مسرحيته (المسيح) التى عرضت على مسرح هامستيد بلندن عـام ١٩٨٢ ثم انتقلت إلى مسرح الأولدويتش فى الوست إند حى المسرحيات الناجحة، وعرضت كذلك فى نادى مانهاتن بنيويورك، وفى عام ١٩٨٥ ظهرت مسرحيته التالية (عندما وقعت) على مسرح إيڤون ارنو فى جيلفورد قبل انتقالها إلى مسرح كينجزهيد فى لندن.

ويبدو أن مارتن شيرمان من كتاب المسرح المولعين بتقديم أعمالهم أولا على نطاق تجريبى ضيق قبل طرحها فى سوق المسرح الإنجليزى الواسعة. لأن هذا هو ماحدث كذلك مع مسرحيته التى نتناولها هنا إذ بدأ عرضها أولا على مسرح الليريك فى هامرسيث قبل انتقالها حاليا إلى مسرح أبو للو فى الوست إند. وهذا الولع يكشف لنا عن جانب من جوانب هذا العمل المسرحى الجديد الهامة، ألا وهو وعى الكاتب بالطبيعة التجريبية للعرض المسرحى. وبأنه ينطوى على عملية خلاقة تتطور وتتفاعل جزئياتها حتى تصل ذروة نضجها ببلورة استراتيجياتها الدرامية ورؤاها الفكرية معا. والواقع أن البنية الدرامية هى جزء أساسى من رؤية (بيت المجانين فى جوا) ومن موضوعها معا. ذلك لأن تلك البنية تبدو للوهلة الأولى وكأنها بنية أبسيودية اى اجتزائية، لأن كل قسم من قسمى المسرحية يبدو وكأنه مسرحية قائمة بذاتها. لكن ما أن نتأمل العمل حتى نكتشف أن هذه البنية الاجتزائية تخفى وراءها بنية جدلية او حوارية تتسم بقدر كبير من التشابك والثراء، مما يمنح العمل درجة من الخصوبة ويرهف قدرته على التعامل مع الواقع الذى يصدر عنه ومع الجمهور الذى يتوجه إليه فى الوقت نفسه. فالجدل بين قسمى المسرحية هو الذى يضفى على كل منهما مجموعة متراكبة من الدلالات، وهو الذى تتخلق عنه مجموعة المؤشرات المولدة للمعانى والرؤى الأساسية فيها. وتتكون به أهم شفراتها الدرامية.

ويبدأ القسم الأول من المسرحية وهو بعنوان (مائدة الملك) بتقديم سائحين أمريكيين يقضيان عطلة صيف عام ١٩٦٦ بجزيرة كورفو اليونانية. سيدة فى خريف العمر اعتادت المجىء إلى هذه الجزيرة كل عام، ولذلك فإنها تعرف المكان جيدا وقد حجزت غرفتها بل ومائدتها المفضلة فيه وهى المائدة التى تطل على أفضل مشهد. وشاب مشوش هارب من نفسه ومن مشاكل الحياة التى خلفها وراءه يعانى من عجزه عن التواصل مع الآخرين ومن حيرته فى فهم مايدور من حوله بل ومايدور فى داخله على السواء. وعندما تحاول المرأة الحديث إليه فإنه لايصدق أن ثمة من يريد الحوار معه. لكنها تدعوه إلى أن يشاركها الشراب وتحاول أن تمد جسور التواصل الإنسانى بينهما. وتثمر هذه المحاولة فى الحال. إذ يتفتح الشاب المعزول المثقل بمشاعر الاضطراب والقلق وفقدان الثقة على العالم بشكل تدريجى. لكن تطور الأحداث المتلاحق سرعان مايكشف أن هذا التفتح ينطوى على بذرة الانغلاق الخبيثة التى توشك أن تكون بذرة شر دفين. إذ يجىء صاحب الفندق ويخبر السيدة أن الملك السابق سيمر بفندقهم فى الغد وسيتناول غداءه فيه. ويطلب منها أن تتخلى عن مائدتها ليقدمها للملك لأن هذه المائدة كما نعرف هى أفضل موائد فندقه قاطبة. لكن طبيعة السيدة الأمريكية وتمسكها بحقوقها

وإصرارها على أنها قد حجزت هذه المائدة منذ عدة شهور، وأن الملك لا قيمة له على كل حال يخلق مشكلة تشير من ناحية إلى عجزها عن فهم أهمية هذا الحدث بالنسبة لليونانى صاحب الفندق الذى لايزال الملك يمثل شيئا ما بالنسبة له، بالرغم من أنه ليس فى السلطة. وتومئ من ناحية أخرى إلى ماتنطوى عليه الشخصية الأمريكية من ضحالة لا تتجلى فى سلوك السيدة وحدها وتمسكها بسفاسف حقوقها، بل تتبدى كذلك وبصورة أكبر فى سلوك زميلها الأمريكى الآخر الذى أحسنت إليه ومدت جسور التواصل الإنسانى معه، وتدلنا من ناحية أخرى على أن إثارة العراك وإشعال نيران الحرب بين الإرادات الإنسانية لدى أول فرصة من الأمور الثاوية فى الطبيعة الإنسانية.

فبعد أن أخرجت هذا الأمريكى المنطوى من قوقعته، وأكسبته نوعا من الثقة فى الذات يقع دون أن يدرى فى الفخ الذى نصبه صاحب الفندق له أو بالأحرى لها. إذ يستدرجه النادل، بناء على تعليمات من صاحب الفندق فيما يبدو، إلى إقامة علاقة جنسية معه. ويطلب منه فى نهاية الليلة أو على وجه الدقة فى منتصفها وبعد أن تصل هذه العلاقة إلى أوجها أن يقدم له ساعته كهدية أو كتعبير عن تقديره لما فعله له وما أن ينتهى هذا الحدث حتى تتبدى فى الصباح ذروة هذا القسم عندما يقدم صاحب الفندق للسيدة على مائدة الإفطار صندوق مجوهراتها ويخرج منه حليها ثم عقدا يدّعى أنه فقد من إحدى النزيلات وأبلغت عنه الشرطة فى اليوم السابق، ثم ساعة الأمريكى الذى يطالبه بالتعرف عليها. ويتعرف الأمريكى على ساعته بالفعل ولكنه لايستطيع أن يصرح بأنه أعطاها للنادل فى الليلة الماضية لقاء تلك المتعة الفاضحة. وهنا تجد السيدة نفسها وحيدة فى قبضة صاحب الفندق، كفراشة هشة فى بيت عنكبوت. ولايتقدم لمساعدتها أحد. حتى مواطنها الأمريكى الذى مدت له يد العون يتخلى عنها، بل يشارك دون وعى فى إحكام خيوط العنكبوت حولها. فلا تجد مناصا من أن تتخلى لا عن المائدة وحدها، وإنما عن الفندق كله، وعن الرحلة برمتها، وتنسحب وحيدة مقهورة. وتكشف المسرحية عن مفارقة هذا القسم المرة عندما تخبرنا بأن الملك عدل فى نهاية الأمر عن المرور بهذا الفندق لأن المطر دفعه إلى التراجع عن القيام بتلك السفرة أصلا وهذه المفارقة هى التى تكسب كل مادار نوعا من الحدة التى تجعلنا فى مواجهة نوع من الشر الإنسانى الخالص الذى ينحو فيه الفن إلى تعرية الذات الإنسانية والكشف عما فيها من مكر وجبن وخديعة. فهذه المفارقة هى التى جعلت هزيمتها هزيمة لأى محاولة للتمسك بالحق، أو للمبادرة بالتواصل مع الآخرين.

وإذا كانت أحداث القسم الأول من المسرحية تدور فى الماضى فإن أحداث قسمها الثانى المعنون **(إنها تمطر طوال الوقت)** تدور فى المستقبل، إذ تقع فى عام ١٩٩٠ فى مصيف يونانى آخر فى منطقة سانتورينى البركانية. وخلال هذه المدة الزمنية نعرف أن قصة الأحداث التى دارت فى القسم الأول قد كتبت وتحولت إلى كتاب ناجح، وأن كاتبها المسمى **دانيل حسينى** وهو من أصل لبنانى يعانى الآن وقد تقدم به العمر من حالة من فقدان الذاكرة أو تدهور الملكة العقلية. لكن الأهم من ذلك أن أسرته المكونة من زوجة وابن فى مقتبل الشباب تعانى بسبب ذلك من تدهور وضعها الاقتصادى.

ولذلك فإنها تأمل خيرا من وراء هذا المخرج الأمريكى الشاب الذى يريد أن يحول قصة كتاب دانيل الناجح إلى فيلم سينمائى استعراضى يدر عليه وعلى الأسرة معا المال الوفير. وحينما يصل هذا المخرج من أثينا نجد معه فتاة جميلة التقى بها هناك مايلبث أن يطاردها الابن ويقع فى غرامها ويقرر السفر معها. لكن المخرج عندما يحاول أن يقدم لنا أو بالأحرى لدانيل الذى لايستطيع المتابعة أو التركيز، ولزوجته المريضة بأى طريقة على إرضاء المخرج حتى تتم الصفقة وتنقذ بها وضع الأسرة المادى، ولسكرتير دانيل وراعيه الذى نعرف أنه الوحيد الذى يحرص على قيمة الرجل وعمله الأدبى، ندرك حقيقتين أساسيتين: أولاهما أن قصة كتاب دانيل الرائج هذا هى نفسها قصة ماجرى فى القسم الأول من المسرحية، وقد تحولت الأحداث إلى عمل قصصى ناجح، وثانيهما أن تصور المخرج السينمائى لتلك القصة ينحرف بها كلية عن جوهرها ويقدم عالما جديدا وغريبا عن عالمها يتسم بطبيعة هوليودية تافهة، ويحولها إلى نوع من قصص الخلاص الروحى الذى يبحث عنه شباب المجتمع الأمريكى فى عالم موبوء بشتى صور التلوث الروحى والبيئى. عالم تتردد فيه أصداء التطرف المسيحى الدينى الذى يستشرى فى الواقع الأمريكى منذ أواخر السبعينيات، والذى تحولت فيه موجات الإذاعة المرئية والمسموعة معا إلى ساحة للتنافس بين الوعاظ الراغبين فى الإطاحة بشتى أشكال التفكير العقلى، وإحكام الحزام الدينى حول أكبر عدد من الولايات، وطرح التصور الغيبى بديلا عن كل اجتهادات العلم فى عالم يتحول فيه الخلاص الدينى والروحى إلى سلعة تخضع لقوانين العرض والطلب، وتستفيد من براعة فنون التسويق الحديثة. وتكرس أحدث فنون الإعلام لخدمته لعل الخلاص الروحى ينسينا التلوث.

بل إن المسرحية تقدم لنا هذا التلوث البيئى وقد بلغ ذروته من خلال استحواذ هذا الموضوع الخطير على الأم كلية ومعاناتها من أن كل المناطق المتاحة للحركة فيها هى مناطق ملوثة بشتى نتائج عبث الإنسان بالبيئة، ومن هنا فإنها وإن كانت تتقبل بشىء من التسليم مصيرها، فإنها عاجزة عن قبول نفس المصير بالنسبة لولدها الذى لم يتمتع بعد بالحياة أو بشبابه. ولكن الابن الذى لايهتم بذلك يندفع موردا نفسه موارد التهلكة البيئية والروحية بل والسياسية كذلك. لأن الفتاة اليونانية التى أغوته ماتلبث أن تعطيه صندوقا تزعم أنه صندوق مجوهراتها عربونا على ثقتها به وتأكيدا لأنها ستلتقى به فى أثينا. ونعرف فيما بعد أن هذا الصندوق لم يكن سوى قنبلة فجرت بها الطائرة التى أقلته إلى أثينا. وأنها صحبت المخرج فى قارب مالبث أن أودى بحياته هو الآخر وهربت. وبالطبع يسخر الكاتب من إلصاق التهمة بسرعة بالعرب الذين يحترفون الإرهاب ويعدون كبش فداء جاهز لكل عمل لاتفسير له، فليس أسهل من الزعم أن الفتاة كانت تعمل لمصلحة الفلسطينيين. لكننا نعلم أن هذا التفسير المتسرع الذى طلعت به الصحف لما جرى لا علاقة له بما حدث بالفعل، وأن الخواء والتلوث الروحى والبيئى معا قد تغلغلا فى قلب مايمكن تسميته بالحضارة الأمريكية القائمة على العنف والمولعة بأمركة كل شىء أو بالأحرى تشويهه.

لكن المسرحية تنطوى على مجموعة من الدلالات النابعة من

الجدل بين قسميها من ناحية، وبين هذين القسمين والعنوان الذى نعرف من أحداث المسرحية أنه يشير إلى مايدور فى إحدى المدن الهندية حيث يوضع السائح الذى يفقد جواز سفره فى بيت للمجانين فى جو! حتى يعرف من هو أو حتى يدرك حقيقة هويته. وكأنى بالمسرحية تريد أن تقول أنه لايمكن حقا الكشف عن الهوية الإنسانية فى هذا العالم المجنون إلا فى مصحة للأمراض العقلية. أو أن سيطرة الجنون على هذا العالم قد جعلت من المستحيل على الإنسان فيه أن يدرك حقيقة نفسه أو يعرف مراميها. ذلك لأن الجدل بين قسمى المسرحى يكشف لنا عن أن هذا هو مايتحقق بصورة أو أخرى فى الحوار بين الفن والواقع. ليس فقط فى الحوار بين أحداث القسم الأول وبين القصة التى استقاها دانيل حسينى منها، ولكن أيضًا بين الاثنين معا وبين التصور التفصيلى الذى عرضه لنا المخرج الأمريكى عن فيلمه الاستعراضى. فإذا كانت الأحداث والمواقف التى تجسدت أمامنا فى القسم الأول تنطوى على مجموعة من الدلالات حول العلاقات البشرية، وحول مسئولية الإنسان فى مواجهة الشر ومايترتب على تخليه عن الإضطلاع بتلك المسئولية من إضرار بنفسه وبالآخرين، فإن العملين الفنيين الذين حاولا تصوير هذه الأحداث قدما لنا شيئا مغايرا للواقع. لكننا فى الحقيقة لانتعامل مع الواقع على الإطلاق، وإنما مع مستويات متعددة للتناول الفنى له. لأن ماشاهدناه فى القسم الأول من المسرحية وما استوحى منه دانيل قصته، أو مايريد أن يقدمه المخرج الأمريكى لمشاهديه استنادا على تلك القصة، ليس إلا عملا فنيا كذلك. ومن هنا فإن أحد موضوعات المسرحية الأساسية هو مدى تعدد مستويات التناول الفنى للواقع ومدى تباين منطلقات هذا التناول ومراميه.

إذ تكشف لنا المسرحية عن أن هناك مجموعة من التأويلات المتباينة بل والمتناقضة للواقع الواحد، وأن لكل حدث أكثر من تفسير وأكثر من دلالة. وهو أمر يوشك أن يتحول فيها إلى جوهر البنية الدرامية ذاتها. لأن البنية المسرحية بطبيعتها الحوارية التى تبدو للوهلة الأولى وكأنها اجتزائية تهدف إلى التأكيد على أهمية العنصر الحوارى فى الكشف عن تلك الدلالات أو التأويلات المتعددة. فبدون هذا الجدل بين ما جرى فى القسم الأول ومايكشف عنه القسم الثانى من تفسيرات مختلفة له ماكان باستطاعة المشاهد أن يخرج من المسرحية بهذا التصور الثرى حول تعقيد الفعل الإنسانى وتعدد معانيه. وبدون هذا الجدل ما كان بالإمكان أن نكتشف أن ثمة مجموعة من الرؤى خلف هذا الطرح المكثف للأحداث السريعة التى انتهت بها المسرحية والتى أشارت إلى مدى تغلغل التلوث الروحى والفكرى والقيمى فى قلب عملية التلوث البيئى نفسها. لكن البنية الجدلية بقدر ماتقدم لنا من ثراء وخصوبة تكشف لنا كذلك عن بعض الخلل الذى ينتاب عملية التركيب المسرحى فى العمل، والذى يتجلى فى إيهان الصلة بين القسمين، وعدم إدارة الحوار بينهما على أكثر من مستوى غير مستوى الفن والواقع الذى ركز عليه التناول. هذا فضلا عن أن المسرحية أخفقت فى أن تجعل نهايتها نوعا من الكشف عن كل ماجرى عندما نحت بها إلى الإثارة الساخرة والتى لاتتلاءم مع البنية الحوارية أو حتى مع العوالم والرؤى التى يطرحها العمل ككل.

عبد الرازق عكاشة

عمر النجدى ضيف صالون باريس الدولى

فى الدورة الثالثة والعشرين لصالون منتدى الفن الباريسى، وفى حضور ألف مشاهد تقريبًا تم تكريم الفنان **عمر النجدى** الذى عُرضت له مجموعة من أعماله الهامة والقى دكتور **مونييه** كلمة قال فيها: «عمر النجدى ضيف شرف الصالون النحات والرسام المصرى الذى ولد فى عام ١٩٣١ وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة فى القاهرة لينتقل إلى روسيا فى فترة الستينيات ثم فينيسيا فى إيطاليا ليتعرف على مدارس جديدة دون أن تؤثر فى فنه وفى شخصيته التى وضحت ملامحها فى الستينيات. هذا الفنان الذى كتبت عنه الصحافة العالمية عام ١٩٦١ تقدم له الشكر لمحافظته على أصول تاريخه الذى يؤكد أنه فى رحلة عصرية للبحث عن الرمز والحضارة عند جدوده المصريين وقد عرضت أعماله عام ٦١ جنبًا إلى جنب مع كل من **بيكاسو ودالى وشريكيكو** والانطباعيين. وأكد على خصوصيته كانطباعى يتوهج بفرح الحياة وريشة قوية تلعب بالغناء اللونى، إن أوراق الذهب فى عمله تشعُ نورًا بجانب اللون الأحمر، وهو يبنى باللون جسورًا شفافة بين عالم الألوان، وعينه دائمًا فى رحلة للبحث عن مستويين: المستوى الأول هو المستوى النظرى والمستوى الثانى هو مستوى البحث والتنقيب فى عالم السحر ونسيم الشعر مثل حكايات الشرق كألف ليلة وليلة».

أما سفيرة الدول الأوربية المشتركة والتى هى واحدة من أكبر مقتنيى اللوحات من فنانى العالم العربى فقد قالت:

«إن **عمر النجدى** واحد من جيل يرجع تاريخه إلى زمن **بيكاسو ودالى**. ولوحاته الكبرى تعتبر علامة على طريق التعبيرية العالمية التى خرجت من وراء جدران التعبيريين والانطباعيين المصريين. وعلاقة **النجدى** باللون علاقة شاعر وموسيقى يحافظ على بناء المقامات».



جانب آخر من حفل الافتتاح مع الفنانة الهام بامحرز

وكانت أول عربية سعودية تفوز بجائزة النحت فى صالون باريس هى **إلهام بامحرز**.

ومن نظرة تأمل لأعمال **إلهامَ** نجد أنها تعيش حالة من البحث المتواصل بين الحجر الطبيعى وبين فكر ومحاولة إثبات الهوية لدى فنانة قادمة من جذور مختلفة بين حضارات العالم العربى، فهى تملك جذور حضارة حضرموت وجذورحضارة مصر القديمة وتعيش فى السعودية ودرست فى لبنان والرياض ومصر مما يؤكد حالة البحث والتنقل فهى فى حالة بحث عن رجل غير موجود، عن حنان مفقود،هذه الحالة من الممكن التعرف عليها من ضربات الفنانة على جسد التمثال الحجرى ومن لغة الحوار بين الفنان وهذه القطعة من الحجر الصامتة. وإذا وضعنا فى الاعتبار الشكل الهرمى للتمثال من حيث القاعدة وقمة المثلث فى أعلى نقطة من التمثال لتمثل علاقة بين الفضاء وقمة الهرم فسنضع فى الاعتبار أيضًا البناء الأفريقى فى منتصف التمثال رغم أن التمثال خالٍ من أى فتحات أو ثغرات هوائية على غرار **«هنرى مور»**.



من اعمال عمر النجدى «موازيك»

وتنفرد الفنانة بخلق قاعدة جديدة للتمثال، وهى قاعدة من الجانب وليس كما تعودنا أسفل التمثال. كما أن التضاريس وحالة الشموخ للرجل التى تبحث عنه تتقابل مع حالة المسلة الفرعونية التى تتضح بها التضاريس، والكتابة التى تعتبر سرًا من أسرار الفراعنة.



من اعمال عمر النجدى «تصوير»

وقد حصل الفنان **احمد جاد** على جائزة النحت من عمدة باريس «جائزة أولى» عن تمثاله الذى سبق وأن فاز بجائزة بينالى الهند عام ٩٣.

وأعمال **احمد جاد** تمثل شخصية تحمل نفس التواضع والبسمة البسيطة على وجه الفنان الذى يقدم معرضًا مشتركًا منذ أيام ترك أثرًا رائعًا فى باريس.

واحمد جاد نحات مزاجى، وأعماله تعكس حالة مزاجية مثل التعبيريين الألمان، والتمثال الفائز

صغير لم يتجاوز العشرين ٢٠سم وهو لامرأة تحاول الخروج من ملابسها الخارجية لتتمسك بحالة التمرد فى دقة تكوين وبساطة ورشاقة ينافس بها تمثال فينوس الشهير كبير الحجم.

أما الفنانة **سمر إلهامى** من سوريا فقد حصلت على جائزة التصوير عن عالم خاص بها يضم الحلم والبحث عن لون حيث يشكل اللون الأسود جزءًا أساسيًا من صوره، والعمل الفائز يذكر المشاهد بأعمال **«كلميت»** الذى ذهب للبحث عن الفرح وسط الوان داكنة **وسمر** إلهامى لا تملُ من البحث عن هذا الفرح المفرط ولكن فى إحكام شديد وسيطرة فائقة على مساحة اللوحة والسطح.

وقد حصل **سعد الجرجاوى** من مصر على جائزة التصوير من عمدة باريس وهو واحد من الجيل الثالث فى حركة الفن المصرى المعاصر حيث ولد فى عام ١٩٣٠ ودرس مع كل من **حامد ندا وعبد الهادى الجزار** ويتميز هذا الفنان بالجرأة والشجاعة اللونية والإحساس فى تناول موضوع إنسانى بشكل درامى ومسرحى، واللوحة اسمها تكريم لرودان النحات الفرنسى.

أما **حسن كريم** فقد فاز بجائزة الحفر المقدمة من الممثلة الفرنسية **«ايلن دويك** وهى جائزة شرقية تمنح للأعمال الجميلة والأصيلة وقد أخذ الفنان مقطعًا من القاهرة القديمة ليثبت أن العالمية تنطلق من المحلية كما قال نجيب محفوظ.

وجوه من الفن المصرى المعاصر

بدأت الحركة التشكيلية الحديثة فى مصر بدايات قوية كان واضحًا تأثير الغرب على هذه البداية خاصةً فرنسا، وكانت البداية فى النحت مع **محمود مختار** وفى التصوير مع **محمود سعيد ويوسف كامل** ثم **محمد ناجى ومحمد حسن وراغب عياد** لكن الحركة الفنية المصرية بدأت تبحث عن ملامح خاصة بها وحاولت التخلص من تأثير التيارات الغربية التى بات تأثيرها واضحًا حتى الجيل الثانى مع جماعة التأثيريين...

والفنان **حامد عبد الله** استاذنا العظيم الموجود فى المعرض كان أحد رواد الجيل الثانى الذى حاول فى طريق. **وراغب عياد** فى طريق. حتى السرياليين فى هذا الجيل **رمسيس يونان، كامل التلمسانى، سمير رافع، انجى افلاطون، فؤاد كامل**. وكان هدف هؤلاء هو البحث عن هاوية مصرية خالصة للعمل رغم أن الحركة السريالية فى مصر كانت مرتبطة بحركة السريالية العالمية من خلال الشاعر **جورج حنين** إلا أنهم حاولوا رصد حركة مصرية خاصة اتضحت عند **عبد الهادى الجزار** الذى رصد الحياة الفلكلورية الشعبية ورقصات الزار.

كان استاذنا **حامد عبد الله** فى طريق آخر لاستخلاص ملامح شخصية مصرية بحتة متأثرًا برحلاته إلى النوبة من أجل رصد فلكولور شعبى فطرى مضاد للسريالية وأسس مدرسته ١٩٤٦ وترك أثره على عدد كبير من رواد الجيل الثالث ثم رحل إلى أووربا متنقلا بين الدنمارك وباريس ولحق **حامد ندا** بالجيل الثانى ليدعم موقف **الجزار وحامد عبد الله** فى البحث عن هوية مصرية.. لكن ندا هو الآخر تعامل مع الهوية المصرية بمنظور سريالى.

وجاء **عمر النجدى** ليلحق بالجيل الثالث فى نهايته ويتعرف على طريق **حامد عبد الله** وقد دعم موقف **النجدى** موهبته الفطرية النابعة من صفاء ذهنى عميق **والنجدى** هو الفنان الثانى الموجود فى المعرض بلوحاته الضاربة فى عمق الريف المصرى الممزوج بالفرعونية والتصوف اللونى الذى نتج عن علاقة الفنان المزاجية خاصة أنه كان موسيقيا فأحيانًا يوظف المزاج الموسيقى فى اللون وفى تركيبة الخط المحيط بالشكل، وهو اول الفنانين الذين حاولوا البحث فى الكتلة والفراغ وتحويل ذلك إلى الحقل أو المختبر التقنى فى فن التصوير والنحت.

فى الجيل الثالث، بزغ نجم **كمال خليفة** المنبع المهم فى مجال فن البورتريه المصرى سواء فى فن التصوير أو النحت وكان له تأثير على زملاء الجيل الثالث معه أو الجيل الرابع الذى لحق به.

ويمثل **جورج البهجورى** جزئية هامة من تاريخ البورتريه المصرى فإذا سحرك **عز الدين حموده** بأكاديميته كأحد من ضربوا ضروب البورتيريه الأكاديمى وإذا سحرك **كمال خليفة** بكمية الشجن فى لوحاته فإن **جورج** يسحرك بلونه الكنائسى المملوء بإضافات يوم الأحد.

محمد سليمه يمثل مدرسة مهمة فى حركة الفن المصرى. هذه هى مدرسة الفن الصحفى الذى ظهرت ملامحه على يد **حسين بيكار** ثم **عبد السلام عيد** وأصداء هذه المدرسة وضحت أكثر فى مؤسسة روزاليوسف الصحفية مع **حسن فؤاد** ثم مؤسسة الأهرام التى تزدحم بفنانى الرسم الصحفى ومن أبرزهم **محمد سليمه**.

وكانت رسوم **محمد سليمه** فى بداية شبابه ترافق أدب **طه حسين وعبد الرحمن الشرقاوى**.

عادل السيوى يمثل نبض الحركة التشكيلية الآن مع **محمد عبلة** وقد علم نفسه بنفسه لمدة ١٢ سنة متواصلة فى إيطاليا ومن قبل فى مرسم فنان من أهم فنانى مصر هو **حسن سليمان** ولا تجد أحيانًا كلمات تعبر بها عن لوحات **عادل السيوى** أهم من كلمات «**روبرتو بورديجا**» الفيلسوف الإيطالى الذى شارك فى قيادة حركة ٦٨ فى ميلانو ويقول فى إحدى الفقرات من دراسته حول «**السيوى**» **القاهرة لا تختصر** ليست مشاهد من حلم ولا مقاطع خرافية إنما نظرة من أعلى إلى مدينة تتراجع جدرانها وينحصر كيانها المعمارى أمام هذا الصخب للبشر الذى تعكسه لوحات القاهرة عند **عادل السيوى**.

هناء عبد الفتاح

فرهارد وشيرين
التجربة المسرحية الأكاديمية

فى زيارتى الأخيرة «لسلطنة عُمان»، شاهدت نشاطات تنوعت اتجاهاتها؛ سواء على مستوى المشروع العلمى أو الثقافى أو الإعلامى.كانت هذه النشاطات بدورها ثمرة للزيارات والدعوات التى نظمتها المراكز المشرفة على تلك الأنشطة «بمسقط» للقاء الكتاب والأدباء والمسرحيين. فمن تونس: زار الكاتب المسرحى عز الدين المدنى مدينة «مسقط» ليقيم حوارًا مع المسرحيين العُمانيين حول قضايا المسرح والتراث العربى والهوية العربية. ومن مصر: أقام الكاتب السينمائى والمسرحى وحيد حامد ورشة دراما تورجيه لعدة أيام



بذات العاصمة. والتقى الكاتب والمخرج سمير عبد العظيم بالفنانين العُمانيين، وحاورهم حول موضوعات شتى تمس قضايا السينما والتليفزيون.

ويتزامن مع هذا نشاط آخر لقسم الفنون المسرحية فى كلية الآداب، بجامعة السلطان قابوس، حيث يقوم القسم - بعد فترة إعداد وتدريب طلابه طوال العام الدراسى ٩٥ - ١٩٩٦ لتخريج الدفعة الثانية منهم. المشروع - هذه المرة - هو العرض المسرحى «**فرهارد وشيرين**» للشاعر المسرحى/التركى **ناظم حكمت**، وترجمة د. محمد اكمل الدين خان وإعداد وإخراج الدكتور هانى مطاوع، رئيس قسم الفنون المسرحية بالوكالة.

ويعد هذا العرض المسرحي - في رأيي - علامة مضيئة ليس فقط في تاريخ خريجي القسم بشعبه الثلاث: تمثيل وإخراج - نقد ودراما - ديكور، بل واحدًا من أهم العروض المسرحية بالمسرح العُماني المعاصر، وسينحصر حديثنا عنه.

يتميز هذا العرض المسرحي باستخدامه الواعي لمفردات مسرحية تقوم على التفسير الفكري الخالص، والقدرات التربوية التعليمية الأكاديمية لطلابه، شاهدنا فيه شبابًا عُمانيين قادرين على صنع مسرح تتكامل أطره، وتتماسك رؤيته الفنية الخالصة الفذة. مما يؤكد أهمية تواجد قسم للفنون كهذا بسلطنة عُمان، يحاول أن يعلّم طلابه الأسلوب العلمي في التفكير، والوعيّ في التعامل مع فنون المسرح وأدواته. ولعل في وجوده كجزء لا يتجزأ من أقسام كلية الآداب داخل هذه الجامعة التي تعد واحدة من أهم جامعات الخليج والوطن العربي - ضمانًا للإطار العلمي/ الأكاديمي لحماية المعرفة المسرحية النظرية، وتعميق التجربة والخبرة التطبيقية معًا.

فالعرض المسرحي الذي قدمه طلاب السنة النهائية بقسم الفنون المسرحية «لفرهارد وشيرين» هو - في رأي من يشاهده - ثمرة للتعاون الوثيق بين طلاب شعبه الثلاث.. «حيث يضطلع طلاب شعبة التمثيل والإخراج بالأدوار الرئيسية في المسرحية - كما يؤكد الدكتور المخرج - بينما يقوم طلاب شعبة الديكور بتنفيذ مناظرها المختلفة. وفي الوقت نفسه يتابع طلبة شعبة النقد والدراما العمل بالدراسة والتقييم؛ حيث تعمل هذه ا لمجموعة كلها تحت إشراف أساتذة القسم...» وبهذا يتخذ هؤلاء الطلاب/ الخريجون من التجربة زادا لطريقهم الفني في المستقبل. مما يؤكد أن هذا القسم سيضع الحركة المسرحية العُمانية برمتها في إطار علمي سليم؛ يضمن لها التواصل العالمي، والاستمرار الفني. وهذا لا ينتقص من مختلف المجهودات والمحاولات المبذولة السابقة بدءًا من «مسرح الشباب» العُماني ومجهوداته الساعية لتقديم لقاءات وعروض مسرحية وورش تعلّم وتثقف تعد الفنان الهاوي تحت إشراف المخرج/ المؤلف العُماني: عبد الكريم جواد، وكذلك مسارح النوادي الاجتماعية والشبابية الأخرى. غير أن قسم الفنون المسرحية يتوّج هذه المحاولات الجادة، بالدراسة العلمية الأكاديمية؛ ويضع للمسرح وفنونه معيارًا وموقعًا علميين بارزين.

العرض المسرحي «فرهارد وشيرين» إذن هو تتويج لمشروع التخرج من قسم الفنون المسرحية بشعبه الثلاث قلما نشاهد مثيلا له في معاهد مسرحية ومؤسسات مماثلة. لقد استطاع هؤلاء الشباب وعلى رأسهم: فاطمة الشكيلي ومحمد الحبسي وعبدالله الزدجالي وهلال الحبسي وسعيد الكثيري ومعه تسعة عشر شابًا، أن يقدموا عرضا مسرحيا يشاركون في صنعه. والشيء النادر الذي خلقه هذا العرض المسرحي الكبير؛ أن طلاب قسم الديكور تحت إشراف أستاذهم الدكتور/ عبد ربه حسن مشاركة حقيقية في تصميم وتصنيع وتنفيذ وتركيب وتغيير ديكورات المسرحية؛ كما شاركوا أستاذهم د.عبد المنعم علواني في الإعداد لصنع الأزياء المسرحية. وكان النقاد من شباب العُمانيين الخريجين يشاهدون البروفات المسرحية

والعروض المسرحية للقيام بتحليلاتهم النقدية لهذا النص المسرحى. لقد قام هؤلاء الشباب معًا بفعل التجربة الجماعية التى يفرضها المسرح ويطالب بها. وتعد هذه المشاركة هى الأساس الأول من اسس تكوين التجربة المسرحية وإبداعها.

لقد شعرت بالبهجة والسعادة البالغين عندما قدم هؤلاء الشباب الموهوبون عرضا مسرحيا متكاملاً يتسم بثقافته الواسعة، ويتعلم داخله الطالب (الممارس) للعملية المسرحية، وجمهور النظارة المتلقى، كيف يتلقى مسرحا جادا يمنحه الفكر والتجربة والمتعة فى آن واحد.

النص المسرحى

التعامل الدرامى/ الفكرى/ الفنى لنص الشاعر التركى، جاء عند إعداده على يدى د. مطاوع عبر مستويين: الأخذ من الواقع لدخول فى عالم ميتافيزيقى، ليصب الأخير بدوره فى الواقع من جديد؛ ثم تعود الدورة لمسارها الأول؛ وكأنها دورة شمسية فلكية، يتكرر وجودها بتكرار مقدمتها ومسارها ونهايتها. وكان (الغريب) محمد الحبسى - ذلك الآتى من عالم ميتافيزيقى بعيد، يجىء ليصب جام غضبه وحكمته، مطالبا البشر - وعلى رأسهم الملكة «مهمنه» لتغيير هذا الواقع. كأنه جاء من كوكب آخر؛ لينقذ الملكة من الفساد الذى استشرى، ساعيًا ومعينًا ومدينا،مشيرا إلى مملكة الأميرة «مهمنه» (فاطمة الشكيلى) بهدف التغيير، وتلقين درس التضحية بالذات بهدف إسعاد الآخرين.

من هنا تقتحم القوى الميتافيزيقية قوى الواقع، وتتلاحم معًا لتشكل أقدار شخصيات تتغير مصائرها، وتتشكل أبعادها لمنطق آخر، فيحيلها شخوصًا تقوم بالفعل الدرامى، استلهامًا لما تمليه هذه الإرادة الخارجية: إرادة الغريب/ الزائر. نحن هنا بإزاء إشكالية درامية جديدة لا تعتمد فى اطروحتها على واقع أحادى المفهوم ولا على خيوط قدر ميتافيزيقى خالص، بل على امتزاج النفس الإنسانية بروحها، ورغبتها فى الخلاص، وتعطشها للمعرفة، وجوعها إلى التضحية بالذات من اجل الغير. فاستبدال الجمال بالقبح، ما هو إلا إقحام الملكة فى رؤية ترى الحقيقة عارية دون موارية أو خجل أو تجميل. والقيمة الجوهرية لهذا العمل - فى ظنى - أن شخوصه المسرحية لا تحركها خيوط خفية، فتمسى شخوصًا عرائسية، بقدر ما يحركها «ميكانيزم» آلية العلاقات الإنسانية، ووضعية الإنسان داخل اختبارات مستمرة، ساعية للإفصاح عن مكنوناته وعما يعتمل بداخله.

يمثل الديكور والملابس العنصرين الماديين للعرض المسرحى. ويستحيل هذا الديكور المركب ذو الوظائف المتعددة والذى ينفتح تارة عن قهوة المعلم «بهرام»، وتارة أخرى تتغير القهوة لتغدو قصرًا، فتتشكل «جوسقًا»، غابة تزدهر بالاخضرار،حيث تتفجر الجبال الصماء ينابيع ماء، اتية بالحياة للأرض المتعطشة بالإخصاب والأمل.

والفكرة الدرامية التشكيلية التى صممها الفنان الدكتور عبد ربه حسن مع تلامذته العُمانيين فى شعبة الديكور وقاموا بتنفيذها تحت إشرافه، هى أن يمثل هذا الديكور المركب على المستوى المرئى طابعًا

«طوبوغرافيًا» يحدد للعمل المسرحي: مواقعه - أماكنه - حدوده الواقعية من جانب، وطابعًا دراميًا بليغًا في تعبيره الرمزي من الجانب الآخر.

الموسيقى في هذا العمل المسرحي بمثابة بطل من أبطاله الجوهريين، لا تقل في أهميتها عن مفردات العرض الأخرى. والقيمة الحقيقية هي في استلهام المخرج/ الأستاذ - وهو المؤلف الثاني للتجربة المسرحية بعد ناظم حكمت - للموسيقى العالمية المجهولة في معظمها عن أسماع المتلقي، وقد أعدها الدكتور هاني مطاوع بنفسه، ليعيد ترتيبها، ويضعها في تناسق وتضاد معينين، حتى تستكمل خطَّها الدرامي ويتلاءم مع الخط الدرامي العام، وكأنه قد صاغها من جديد، بمناخها الشرقي، وإيقاعاتها المتنوعة، القريبة من آذان متلقيها فتصبح معزوفة موسيقية ألفت خصيصًا لهذا العمل المسرحي، قطعة «موزايكو» شرقية المنبت، ثرية بمدلولاتها ومضامينها الفنية الدرامية.

لقد استطاع هؤلاء الشباب العُمانيين من طلبة وطالبات قسم التمثيل والإخراج أن يقدموا درسًا رائعًا في فنون التمثيل، وأداء فنيا محسوسًا متنوعًا، يمثلون به الدفعة الثانية لخريجي قسم الفنون المسرحية بكلية الآداب العُمانية وهم: فاطمة الشكيلي في دور الأميرة مهمنه، ومحمد الحبسي في دور الغريب، وعبد الله الزدجالي في دور فرهارد، وهلال الحبسي في دور الوزير، وسعيد الكثيري في دور بهزاد، إنهم الممثلون الرئيسيون في هذا العرض المسرحي الجاد، ومعهم فضيلة المخيني، في دور شقيقتها شيرين «مساعدة»، وتسعة عشر فتى وفتاة يمثلون السنوات الأولى من قسم التمثيل والإخراج. تميز هؤلاء الشباب بخصائص فنية متعددة قلما نشاهدها: الطزاجة في التعبير، الحيوية في الأداء فوق الخشبة، الرقة في الحركة على المستوى التشكيلي الجمالي المحسوب، الحفاظ على إيقاع العمل المسرحي، وتزايده رويدًا رويدًا ليصل إلى ذروته في اللوحة الجماعية الأخيرة. وكان على راس هؤلاء المبدعين: فاطمة الشكيلي في دورها الأميرة مهمنه، لتؤكد موهبتها الأصيلة بعد اشتراكها في المشروع الأول لتخريج دفعة ٩٤/ ١٩٩٥ في العام الماضي مع طلبة وطالبات شعب قسم المسرح في العرض المسرحي «مركب بلا صياد»، وكذلك في هذا العام داخل العرض المسرحي «فرهارد وشيرين». إنها طاقة إبداعية هائلة تتفجر موهبة وإبداعًا. فهي مكسب كبير للمسرح في سلطنة عُمان. إن هذه الفنانة الشابة تملك من القدرات الخلاقة، الوعي بأداء الكلمة، وتجسيد الشخصية المسرحية، ودقة الحركة المرسومة، ما سيجعلها من أفضل الفنانات المسرحيات المبدعات في الوطن العربي.

لقد استطاع الفنان الأكاديمي هاني مطاوع أن يشكل من هذا العرض المسرحي معزوفة فنية رائعة: تلتحم فيها الألوان بالموسيقى وداخل سسنوغرافية مسرحية تخلق من الخشبة المحايدة، حالة مسرحية باهرة، تجعلنا نحيا أسطورة دراما الزمن، ونعيش عبقرية المكان المتغير، الذي يتخلَّق أمام أعيننا واقعا ملموسًا، يتدفق بالعذوبة والرقة والسحر: سحر الفن الذي لا ينتهي. وبهذا نجح الفنان الدكتور في تقديم تجربة مسرحية واعية مع طلبته

العُمانيين - فنانى المستقبل - باعتباره واحدًا من أهم المخرجين المسرحيين العرب، وأستاذًا أكاديميًا تخرج على يديه فى معهد المسرح بأكاديمية الفنون الكثير من الفنانين المصريين الذين يتحملون مسئولية الحركة الفنية المسرحية اليوم بمصر، ورائدًا من رواد المسرح المصرى الحديث، ومسئولاً يتحمل مسئولية إدارة القسم المسرحى وقيادته والإشراف عليه مع نخبة من الأساتذة بكلية الآداب جامعة السلطان قابوس.إننا نشعر نحن المسرحيين - بالفخر والإعزاز عندما تنجب مصر النابهين والنابغين، ليضطلعوا بمسئولية الريادة فى العمل الثقافى والفنى فى الوطن العربى، ومثلما فعل الجد الفنان الأشهر والرائد زكى طليمات فى إنشاء المعاهد الفنية، وانتشار الحركة المسرحية فى أنحاء متفرقة من دول الخليج، يأتى حفيده الفنان الأكاديمى الواعى هانى مطاوع، لينشىء.

قسما مسرحيا متميزا أراده الأكاديميون العُمانيون منبرا علميا، يزرع الأسس العلمية الأكاديمية، لخلق حركة مسرحية عُمانية واعدة.



على فهمى

الثقافة والتنمية البشرية

دعت وزارة الثقافة التونسية بالاشتراك مع الجمعية العربية لعلم الاجتماع (ومقرها تونس)، لعقد الندوة العلمية الأولى حول «الثقافة والتنمية البشرية» فى «سبيطلة» من أعمال ولاية «القصرين» بتونس فى الفترة مابين 19، 21 ابريل 1996. وقد شارك فى أعمال هذه الندوة الهامة - بأوراق علمية - نحو عشر من الأساتذة والباحثين بتونس ومصر. وانتظمت الندوة على مدى ثلاثة أيام لمناقشة الموضوع على ثلاثة محاور. يدور المحور الأول حول ثقافة التنمية، أما المحور الثانى فقد خصص بدراسة التنمية المحلية (التنمية الجهويه)، أما المحور الثالث والأخير فقد دار حول العمل والتنمية. وفيما يتعلق بالمحور الأول وهو عن «ثقافة التنمية» كما المحناء .قدم الطاهر لبيب «تونس» المداخلة الأولى تحت عنوان: «الثقافة والتنمية: اية علاقة؟»، حيث اشار الباحث إلى ظروف نشأة الثقافة الليبرالية فى الغرب بأبعادها المختلفة سواء الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، فالتنمية وفقاً لهذا النظر الليبرالى هى فلسفة ثقافية، بعكس ظهور الليبرالية فى دول العالم الثالث ومن بينها الأقطار العربية، حيث تم التركيز على البُعد الاقتصادى فقط أى الليبرالية الاقتصادية دون تبن تام للبعدين السياسى والثقافى. وعلى هذا تكون الليبرالية احادية الجانب، ومن ثم يُعزى فشلها أو بالأقل عدم انتظامها بنجاح كبير. كما المحت الدراسة إلى دور النخبة فيما يمكن أن يسمى بالثقافة الكبرى فى المجتمع المعنى؛ الأمر الذى يترتب عليه نتائج بالغة الخطورة فى حالة تفكك النخب الثقافية، هذا التفكك وارد فى المرحلة الراهنة فى معظم الاقطار العربية على نحو يهدد كلا من الثقافة من ناحية والتنمية من ناحية اخرى. هذا بدون تقليل من اهمية الأدوار التى قامت بها النخبُ فى حركات التحرر وبناء الدولة الحديثة وأيضا فى المشاريع

الإيمـانيـة الأولى. ومن هنا يدعـو الباحث إلى عدم إهمال الإنسانيات بالتركيز على العلوم والفنون المتعلقة بالتقنيات فقط إذ لايمكن إحداث وتطوير ثقافة حقيقية وايضا تنمية حقيقية بدون استناد إلى العلوم الإنسانية والفنون والأدب.

وجاءت الورقة العلمية الثانية حول: «عودة البعد الثقافى عالمياً»، والتى قدمها عبد القادر الزغل (تونس)، والذى أشار إلى الفروق بين الخطاب التنموى فى بداية نشأة الدولة الوطنية بعد الاستقلال وأنه كان خطابا يتبنى الدفاع عن الثقافة الوطنية، بعكس الخطاب التنموى الراهن الذى لايحفل كثيرا بهذا البعد. ويرجع الباحث هذه الفروق إلى انتهاء الحرب الباردة والجدل القائم حاليا حول مايمكن أن يسمى بالثقافة العالمية، حيث يبدو للباحث ان محاولات عولمة الاقتصاد تؤدى إلى عولمة الثقافة. بيد ان هذه الورقة اثارت بدورها جدلاً كبيراً بين أعضاء الندوة العلمية، حيث كان الاتجاه الغالب بينهم أن عولمة الاقتصاد لاتؤدى بالضرورة إلى عولمة الثقافة، بل يمكن للمخطط التنموى فى الدولة المعنية أن يراعى الأطر العامة للثقافة فى مجتمعه، وضرب بعض أعضاء الندوة المثال الشاهد على قناعاتهم باليابان، التى برغم لجوئها إلى عولمة اقتصادها، فإن الثقافة اليابانية ماتزال قوية ومتفردة، بل إنه يمكن الزعم بأن نجاح الأطر التنموية فى اليابان استند على نحو مكين على الثقافة اليابانية. وقدم المداخلة الثالثة **فتحى ابو العينين** (مصر) تحت عنوان: «ثقافة التنمية»، وقد ذهب الباحث إلى أن التنمية والثقافة كلاهما وجهان لعملة واحدة، فالتنمية عملية تغيير مقصودة وواعية اداتها الإنسان وهو هدفها ايضا، غير ان هذا لاينفى أن الفكر التنموى وهو نشاط ذهنى بالضرورة إنما يعبر عن القوى المجتمعية والاقتصادية وتلعب الدور الاقوى فى المجتمع المعنى ومن ثم فهو ظاهرة ثقافية؛ إذ يتعلق الأمر فى هذه الحالة بما تتصوره القوى المسيطرة حول العمليات التنموية، اى بمعنى آخر ايديولوجية الطبقة أو الفئات الاجتماعية الأقوى فى المجتمع. فإذا كانت التصورات التنموية هى خيارات للمفاضلة بينها وتبنى تصور واحد منها، فمن الضرورى أن يعبر التصور التنموى عن مصالح القوى الأكبر تاثيرا فى المجتمع.

ثم نأتى إلى المحور الثانى الذى يركز على بعض التجارب التنموية المحلية، حيث قدم المداخلة الأولى **محمد عياد** (تونس) تحت عنوان: «التنمية الجهوية فى تونس»، وركزت الورقة على ابرز ملامح المخطط التاسع (الحالى)، كما ألمحت إلى سمات المخططات السابقة بدءاً من العشرية الأولى عقب الاستقلال التى تمكنت البلاد خلالها من إقامة البنى التحتية وإنشاء مؤسسات صغرى ومتوسطة، اما عشرية السبعينيات فقد شهدت فتح المجال واسعا أمام القطاع الخاص مع التركيز على المناطق الساحلية وتطوير القطاعات الفلاحية، اما عشرية الثمانينيات فقد تمحورت وبخاصة منذ عام ١٩٨٦ على برامج الإصلاح الهيكلى لتطويع الاقتصاد التونسى مع تحكم الدولة فى الاستثمار، ولم تهمل الدولة فى هذه المرحلة التنمية الاجتماعية بل خصصت برامج تنموية ملائمة للمناطق الداخلية وللشرائح

الاجتماعية الضعيفة أما العشرية الراهنة فهى تواصل برامج الإصلاح الهيكلى فى الانفتاح الاقتصادى إذ لايمكن للقطاع العام أن يواجه العمليات التنموية بمفرده على ضوء انضمام تونس إلى المنظمة العالمية للتجارة (الجات)، وأيضا اتفاق الشراكة مع الاتحاد الأوربى، وذهبت الدراسة إلى أن الحصيلة بعد العشريات الأربع كانت صلابة الاقتصاد التونسى على الرغم من الهزات التى تحدث من آن لآخر فى الاقتصاد العالمى، كما أكد الباحث أن كافة المؤشرات الاقتصادية والاجتماعية تشير إلى أن المخطط التنموى التونسى قد وازن بمهارة بين البعدين الاقتصادى والاجتماعى للتنمية. وقد أثارت هذه الورقة بعض التساؤلات من جانب عدد من أعضاء الندوة الذين اعتبروا أن ماأورده الباحث إنما هو تعبير عن رؤية الدولة وبخاصة وأن الباحث يشغل منصباً مرموقاً فى الجهاز التخطيطى. غير أن الباحث رد على ذلك بأن كافة المؤشرات الرقمية تؤيد وجهة نظره التى طرحها، وأن هذه المؤشرات متاحة للكافة.

أما المداخلة الثانية فى هذا المحور الثانى فقدمها **محمد نجيب ابو طالب** (تونس) تحت عنوان: «التنمية البشرية فى الأرياف التونسية»، ودارت المداخلة حول تحليل لبيانات التقرير السنوى حول التنمية لعام ١٩٨٥ فى المنطقة الريفية بالوسط الغربى التونسى بخاصة، حيث ركزت الورقة على ميادين التربية والتعليم والتكوين (التأهيل المهنى) والبحث العلمى والتكنولوجيا والعمل والصحة والتنمية الاجتماعية والإعلام والثقافة والشباب كما أشار الباحث إلى الاتفاقية المبرمة عام ١٩٩٣ حول الحوار الاجتماعى بين مختلف القوى السياسية على الساحة التونسية.

وفى المداخلة الثالثة لهذا المحور فقدمها **خميس طعمه الله** (تونس) تحت عنوان «الهجرة - والتنمية»، حيث أشار الباحث إلى أن هجرة - القوى العاملة إلى خارج الوطن تهدف غادة إلى التخفيف من حدة البطالة وإلى تحسين ميزان المدفوعات وأيضا إلى تطوير المهارات الفنية للمهاجرين الذين يمكن الإفادة منهم فى المشروعات التنموية الوطنية بعد العودة. وقارن الباحث بين هجرة الأيدى العاملة التونسية إلى أوربا وفرنسا منها بخاصة من ناحية، والهجرة إلى الأقطار العربية النفطية من ناحية أخرى. وفى الجلسة العلمية الثالثة والأخيرة والتى تمحورت حول العمل والتنمية قدم **على فهمى** - (مصر) - مداخلته حول ثقافة التحايل على المعاش فى مصر - من منظور تنموى؛ حيث عرض إلى آليات مثل هذا التحايل من جانب عوام القاهرة بخاصة فى مواجهة الفقر والقهر معاً. وعدد بعض المظاهر التى يلجأ إليها حرافيش (عوام) القاهرة وبخاصة ربات البيوت للتغلب على الصعوبات الاقتصادية التى يواجهنها فى الحياة اليومية. كما عرض فى شىء من التفصيل لآليات ماأسماه بالتكافل الاجتماعى السرى وبالأخص القنوات الممثلة فى الجمعيات الأهلية والطرق الصوفية ونحو ذلك كما عرض للآليات الدفاعية التى يلجأ إليها المستضعفون فى الأرض فى مصر بعامة وفى القاهرة بخاصة فى مواجهة ماقد يتعرضون له من قهر

اجتماعى أو سلطوى، باللجوء إلى الإضراب البطئ عن العمل والإشاعة والنكتة وأيضا الهبات العفوية من آن لآخر.

وقدم المداخلة الثانية والأخيرة فى هذا المحور **عبد الجليل البدوى** (تونس) تحت عنوان:

«علاقات العمل فى العملية التنموية»، وركزت المداخلة على تحليل مقارن لعلاقات العمل والتنمية، كما أشارت إلى التحولات العالمية ومدى تأثيرها على هيكلة العلاقات التنموية. وعرض الباحث لأنماط ثلاثة لعلاقات العمل: النمط التايلورى وهو الذى يسود الولايات المتحدة الأمريكية وهو نمط لايلتفت كثيراً إلى العلاقات الإنسانية؛ ثم النمط الألمانى الذى يتبنى نظرة اجتماعية ونوعاً من إشاعة الديمقراطية فى الاقتصاد، وأخيرا النمط اليابانى الذى يركز على الدور المؤسس مع ديمقراطية كاملة فى اتخاذ القرار داخل المؤسسة الواحدة. وقدم الباحث عدداً من المؤشرات الإحصائية تدل على ارتفاع الإنتاجية فى اليابان عنها فى ألمانيا، وفى ألمانيا عنها فى الولايات المتحدة الأمريكية.

هذا وقد تنادى أعضاء الندوة لعقد ندوة علمية لاحقة ثانية فى العام المقبل تتناول بالتفصيل أبعاداً هامة أخرى حول موضوع «الثقافة والتنمية»، مع تقديم عروض لدراسات حالات قطرية عربية معمقة.



الشعر :

اخترنا لديوان الأصدقاء فى هذا العدد بعض النماذج التى يمكن أن تهيىء للحديث عن كثير من شعر الأصدقاء الذى يصل إلينا كل شهر.

فى النموذج الأول للشاعرة «سلوى نعيم» نجد أنفسنا أمام ظاهرة الخلط فى بحور الشعر، خاصة بين تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وتفعيلة الكامل (متفاعلن). وهذا الخلط يقع فيه أصدقاء كثيرون بشكل يختلف تكراره فى القصيدة الواحدة من شاعر إلى آخر، ولا شك فى أن استدراك هذا الخطأ يحتاج إلى معرفة الشاعر ببحور الشعر والفروق بين تفعيلاتها، وأحيانا يكون الشاعر على وعى فطرى بالموسيقى، ولكن هذا الوعى الفطرى وحده لا يكفى، كما أن هذا الخلط يحيلنا إلى أهمية مراجعة القصيدة بعد الفراغ من كتابتها للتأكد من سلامتها عروضيا ولغويا.

أما النموذج الثانى للشاعر «إمبارك إبراهيم»، فيحيلنا إلى مشاكل قصيدة النثر، وهى مشاكل ستبقى قائمة ما بقى الشاعر عاجزًا عن سدِّ الفراغ الإيقاعى الذى نشأ عن اطراح التفعيلة، ولن يجدى فى سد هذا الفراغ أن تستحيل القصيدة إلى مجرد صور تتوالى لكى تتراكم كميا فى غيبة البناء الذى يبررها.

ردود خاصة:

- الصديق فوزى سعيد عبد العزيز (منوف): حواريتك المعنونة (جوارحى والحب) تنبىء عن ثقافة فلسفية أدبية قبل أن تشير إلى الموهبة الدرامية، وربما كان التجريد الذى مثلته رموز الحوار (القلب - العين - النفس) هو السبب.

- الصديقان: سعيد الجزار وعبد الرحمن محمد أحمد (نجع حمادى): تكشف قصيدتاكما (مقاطع فى الوجه الممسوخ) و (جغرافيا النوافذ)، عن رؤية فنية لم يكن ينقصها إلا إحكام الصياغة والتخلص من التداعي اللفظى الذى أثقل الرؤية الفنية وشكل عبئًا واضحا عليها.

- الأصدقاء: مصطفى على (شبرا الخيمة) ومحمد فهيم عطية (بور سعيد) - ومحمد مسعد عبد الحى (المحلة الكبرى) ووليد أحمد (جامعة الزقازيق) وحجازى غريب (القاهرة): فى قصائدكم أخطاء لغوية وعروضية، ونأمل أن تتجمعوا فى التخلص منها فى المرات القادمة.

اعطنى حقا اخيرا

سلوى نعينع-الإسكندرية

اعطنى حق البكاء
حق هدهدة المشاعر
حق إطلاق العنان..
لكل إحساس مغامر
حق دفء الاحتواء والانتماء
وامنح الخفقات حق الاشتياق
لا تصادر حق دمعات السذاجة
أن تجرّب الانطلاق
......
اعطنى حق البراءة
اعطنى حق الطفولة فى الضفائر...
حق شوق المعرفة
كيف أغدو فى الهوى تلميذة
همّها فى من يعلمها القراءة والشذى والرفرفة
من يلقنها مبادىء علم كيمياء الرؤى واللاحساب
كل أسرار التمرد فى التباعد والتقارب
فى معادلة الصدود والانجذاب
كيف يغدو الحب من الكهرباء

مثل مركبة الفضاء
رحلة توّاقة لجميع أنواع المخاطر
طاقة تسرى من المجهول تبتكر الضياء
نبع إشعاع يبدل فى المصائر
وارتعاشة دمعة حيرى بعاصفة اللقاء
......
أعطنى حق اللقاء
حق حواء الرقيقة فى الهروب والاختباء
فى السباحة فى شواطئ دمعها
فى التمدد تحت شمسك...
فى ظلال الارتواء
فى السعادة حين تمنحها حقوق الانتماء
......
أعطنى حقا أخيرا
أن أحبك فى حياء
أنت يامن فى رضى أهدى له كل حقوق الكبرياء.

•

الأسود الذى اسبتاحنى

إمبارك إبراهيم-قنا

هنالك...... فى البعيدْ
فى البعيدِ المتناهى......

..... والناتئ عن قشرةِ الروحْ
حيثما تهنئين برقادك على جمرِ غمامةٍ

تستطيلُ كعمرِ نوحْ
وحيثما تسوقينَ النجومَ إلى حتفها
وتمارسينَ اعتقالَ المجرّاتِ التى تمردتْ
رَأيتُكِ خنادقَ وسيعةً كمدى
ومتاريسَ تسبحُ فى لهبِ الهاويةْ
اىُّ متاهةٍ تلكَ التى تخلقتْ بين شفتيكِ
ثم اصطفتنى
واىُّ شمسٍ هذى التى تساقطتْ صرعى اشعتها
ثم تدثرتْ بى
انتِ مقبرةٌ نَبَتَتْ على جلدى
وتفياتْ ظلالها الزلازلُ
بعقيرتى حاولتُ التشبثَ
ولم تقفزِ الفراشةُ لنجدتى
وحدى ظللتُ اقاومُ الأحمر العنيدْ
واهدهدُ الرماديّ
والاطفُ الأسودَ الذى استباحنى عشيةً.
وانتِ..... ياربةَ الثابتْ
يَامَنْ تكهربينَ دمى
وترشينَ موادَ انفجاركِ فى عروقى
لكِ وحدكِ..... تعويذة الشتاتْ
هل ستحققينها شى
انا المحاربُ الذى ياكلهُ العراءْ
ويسيجُ اقبيتهُ الهباءْ
اقرئى ما تشائينَ من ترانيمِ الحريقْ
فلنْ يخرج الجنىّ الذى استقر بى
فقطْ...... افكرُ
كيف انزعُ من التاريخِ جغرافيا دمى
وأعَبِّدُ النيلَ بانفعالى
أو اهيئُ الضحى لاحتمالى
اعلم انه..... لن تصطفينى الشوارع
مادمتِ تهندسينَ البيوتَ بما
تيسرَ من الزوابعِ
لن تقبل العواصفُ انتصاب النخيل
ولن تغنى الحقولُ الحانَ السواقى
أيّةُ عصافيرٍ ستصدحُ فى حضرةِ النسورْ
وأيّةُ فراشةٍ ستقع فى شركِ عنكبوتٍ
ثم تضحكُ مَا مِنْ جبلٍ إلاّ وخافها
وما من جدولٍ إلاّ وجفّ حين ارتآها
لها قوةُ «الكاريزما» ودلالُ الدمارْ
مسبيةٌ لها البيارقُ التى ظلتْ
تقدرُ مشيئةَ العالمْ
ولى ذلك البعيدْ
البعيدُ المتناهى
والناتئ عن قشرة الروح
ولكم اجنةُ الفناءْ.

القصة :

لا نتوجه بحديثنا الحميم هنا إلى بعض من يكتبون إلينا وقد سيطر عليهم وهم انهم عباقرة لابد أن تجد أعمالهم طريقها إلى النشر مهما كان مستواها الفنى، وحتى لو كانوا لا يميزون بين الحروف العربية مثل الذال والزاى، وقد يكون لهم عذر فى إحساسهم الزائد بذواتهم وبقيمة ما يكتبون، وهذا الإحساس - فيما نظن - هو الذى يجعل الغضب يسيطر عليهم وينسيهم ان الفن يهذب النفس ويعلّم الصبر ويخفف من ثقل الهموم.

وهؤلاء الغاضبون - وإن كانوا قلة قليلة - يدفعوننا إلى قطع الحوار معهم ويجعلوننا نعرض عن رسائلهم ونصوصهم، لأننا فى الحقيقة لا نعرفهم معرفة شخصية، وعلاقتنا بهم تتواصل من خلال ما يرسلونه إلينا، ولذلك فليس لدينا سبب لرفض اعمالهم وإسداء النصح إليهم إلا رغبتنا فى أن نجد بين ايدينا نصوصًا جيدة أو واعدة نسعد بنشرها مثلما يسعدون.

إنما نتوجه بحديثنا إلى هؤلاء الأصدقاء الكثيرين الذين يبدو أنهم يريدون حقيقة أن يعرفوا كيف يدخلون إلى عالم الفن الساحر فيواصلون مسيرتهم ويستمر عطاءهم، ومن الطبيعى ان العين - حتى غير المدربة - تستطيع معرفة الفرق بين الصدق والادعاء، وقد لاحظنا كذلك ان أغلب الذين يكتبون إلينا ونلمح فى كتاباتهم هذا الصدق هم من الشباب، وهذا شىء له أهميته البالغة؛ فالشباب هم الذين يملكون الحماس والرغبة ويتسلحون بالاحلام، وهم كذلك الذين يمكن أن يثمر الحوار معهم.

وبناء على هذا نلفت نظر الصديقة منى سعيد - وقد نشرنا لها فى هذا الباب قصصًا من قبل - انها لم تكن فى حاجة إلى ان تقول فى رسالتها «.. ولان حروفى ذات إباء وكلمتى لا يمكن تحت ضغط ومقابل اى ثمن تفقد كبرياءها» لان هذا كله لا علاقة له بالموضوع.. المسألة ببساطة انك ترسلين بين الحين والحين قصة، فإذا كانت جيدة افسحنا لها مجال النشر.. فما دخل الإباء والثمن والكبرياء والضغط فى هذا؟ ألا ترين أن هذا لا يجوز.

وقد قرانا قصتك الجديدة «قراطيس عجوز الدرب» ووجدنا أنها غير مناسبة للنشر وأن مستواها الفنى أقل من القصص التى نشرت لك من قبل.. ولن نطيل الحديث معك ولكننا نعرف أنك ستتقبلين النصيحة العامة التى تقال للجميع: عليك ان تكتبى ما تحسين أنه يعبر عنك بصدق.. ودعك من الكلام المبالغ فيه مثل «لكم حرية الراى.. ولى حرية الكلمة».

أما الصديق محمد عبد الرحيم احمد من كلية التربية جامعة القاهرة فنصارحه القول باننا لم نستطع تكملة قصته «القبعة السوداء» بعد أن قرأنا السطور الأولى «اعجبت بها منذ ان رئيتها.. تذكرة..» وأنت تقصد طبعا رايتها وتذكرت.

إن امامك طريقًا طويلاً عليك أن تقطعه قبل أن تكتب، لأن الفن لغة وراء لغة، فكيف تعرف ذلك إذا لم تكن تميز بين الحروف؟ المشكلة ان بعض الناس لا يعجبهم هذا الكلام ونرجو ألا تكون منهم إذا كنت تعشق فن القصة.

اقاصيص

مصطفى محمد عوض - مدينة نصر

١ - تسول..

خلعتُ عنّى كل الخوف القديم، وفى الطريق سرت عاريًا تمامًا ولم تعد لى سواة، فلم أصطدم - للمرة الأولى. بالمارة، لكنَّ الطفل قال لأمه «كيف لا يبرد فى مثل هذا الشتاء؟» حتى داهمتنى الشرطة بتهمة التسول..

٢ - لَبس..

ارتعاد الفأر الذى اشتد عند نهاية الطريق الموصل إلى حضرة الملك/ الأسد حتى قضى عليه عند تمام الرؤية، لم يمكنه فى اكتشاف أن الذى رآه كان الحمار الوحشى، وجبة هذا الآن للأسد، وليس الملك الذى أمر بإعدام الفأر فور معرفته لسبب ذلك الموت..

٣ - طقوس..

العجوز ذو اللحية المزقة (ذلك الذى يتمتم فمه كثيرًا بحمد الرب بصوت نسمعه ونؤمِّن عليه) التقط جوربًا بُنيًا بلون وحل الأمطار، الجورب جاف، يصعد قدمه اليُمنى أولاً، «الحمد لله الذى رزقنا هذا»، شريط مطاط ملتوٍ يصعد الجورب، العجوز يحاول فك التوائه، «من غير حولٍ منّا ولا قوة»، الجورب يسقط ويترك المطاط لينزع شعيرات ساق العجوز الهشة، فيؤله ذلك ويظهر الألم على وجهه فتستطيل شفتاه، يشهق مكتومًا كأوزة تُذبح ويموت..

(بعد رحيل الجميع زوج الجورب الآخر ملقى موضع سجوده، الجورب معتم كأسنانه جاف كمقلتيه).

●

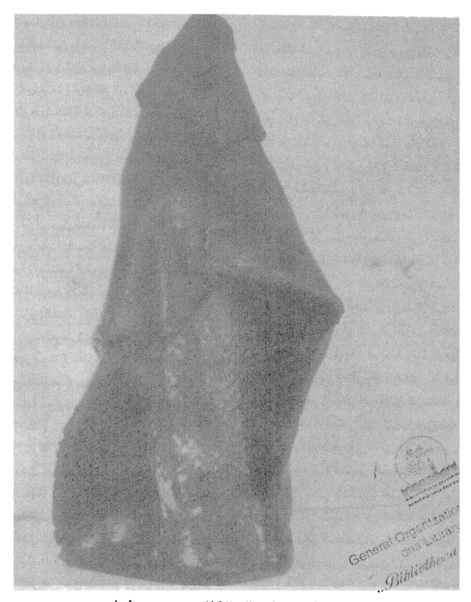
نفوس ضيقة

ماهر منير كامل - المنصورة

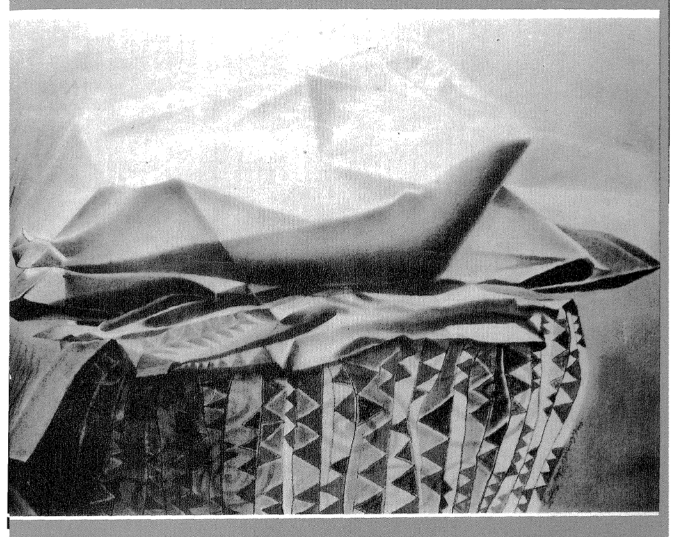
لا يعرف تحديدًا متى أصابته تلك العادة «النظر إلى أسفل - محادثة نفسه ومعاقبتها بصوت مرتفع». لم يعد يهتم بالتفات المارة لحالته التى تشابهت مع العديد من أمثاله.. تأخذه قدماه النحيلتان بتلقائية إلى الحوارى والأزقة الخلفية للمدينة.. تبدأ الروح فى الانقباض والاكتئاب.. تنكمش.. يشعر ببرودة تجتاحه رغم اشتعال الجو حوله. البيوت تكاد أوجهها تلتصق.. رائحة تمازج الطبيخ تقربه إلى الغثيان.. ألح زميله عليه بعرض نفسه على طبيب نفسى.. التأمين الصحى لن يكلفه شيئًا.. يخشى إدمانه لحبوب العلاج، من أخذوا الموضوع كتجربة الآن أحوالهم تصيب من يراهم بالقيء. دخلوا بأرجلهم المستشفى وخرجوا مباشرة إلى المقاهى..

زوجاتهم الآن يمارسن حياتهن حسب الاحتمال. المقهى مشهور برواده المجانين وأشباه العقلاء. وجده مفتوحًا صعد سلالمه.. تذكر زيارته لمبنى الوزارة.. مدى اتساع مصعد الوزارة وحينما قارنه مع اتساع بيته نفخ.. المهم اسمه بيت.. الموجود شقة أو أقل.. المضحك أن الشقة رأسية.. دورة مياه فوقها حجرة يليها حجرة.. لم يتدخل فى تصميمها او حتى طلائها، لقد ورثه مع الأثاث، تكفل أبوه بكل شىء لولا ذلك لما تزوج.. عاش أبوه ورأى والحمد لله أحفاده وسمعهم ينادونه جدو.. جدو.. بعدها آثر الرحيل بعدما ضاق المكان بهم.. أين هو الآن ليحسب معه - المحصلة صفر - استقبلته المحنطة المصبوغة بألوان يصعب الخروج منها بلون صحيح - ترشه بلسانها المكبوت بالطلبات (أنبوبة الغاز فرغت، الشاى نفد، خزين السكر والأرز على وشك) يتسلقون شجرة صبره.. يبتسم فترتسم فوق ملامحه تكشيرة.. كيف؟!.. الصغير يحتاج ملابس داخلية.. يدخل حجرة السرير.. يخلع قميصه وبنطاله.. كم يوم قد مر وهو مازال متخاصما مع وجوده؟! تسأل معدته يهز لها رأسه.. ترص الأطباق. يزدرد كمن يعبئ كيسا بالملح الخشن.. ينهض تاركا جراءه تتعارك على ما تبقى منه.. وحيد مع كوب الشاى والنافذة.. يلوذ جاره هو الآخر بشايه ونافذته.. حياه فمد له الجار يده وسلما - نصحه طبيب التأمين بتقليل شربه.. خرجت منه ضحكة رآها على زجاج النافذة المغبّش تكشيرة!. تذكر البليد وهو يكسر الأكواب بأسنانه ويأكل من زجاجها، وسألته المذيعة سؤالها العويص: هل يشبعك الزجاج؟!.. تمسح الصغير فى رجليه طامعًا فى مصروفه، فوجه الكلام له:

كنت فى سنك أتعجل زمانى.. أسخر من خيبة أبى لأنه لم يفعل شيئًا مجديا سوى حرق رئيته بالتبغ الرخيص.. ذات مرة طلبت منه حذاء حتى لا أكون تسلية عيال المدرسة، سطح الأمر كعادته ووعدنى بالوهم القريب. لم أجد مخرجا غير أننى حاولت تخييط القطع، غرزت لحمى بدلاً من الحذاء.. صرخت صرخة الموت.. فى ساعتها.. استدان أبى واشترى لى الحذاء لأكف عن العويل.. مازالت علامة الجرح فى كفى.. انظر.. انظر.. كنت دوما مشتاقا لرؤية غدى إلا أن الوضع لم يتغير سنتيمترا واحدا، لم أتزحزح من خانة أبى المظلمة.. لمح عنوان صفحة من جرائد المعارضة «مصر فى قائمة الدول المستوردة للسيارات» متى تشبعنى وأشبعها، تعودنا على عدم إكمال المشوار الصغير للوصول إلى شهقة الذروة.. جاءوا لأنها.. مثل أى أنثى ترغب فى امتلاء رحمها وفى إطلاق لقب الأم عليها.. لم أجد وقتا لأبحث فيه عن أى شىء ثمين.. قطع استرسال رشفات الشاى حينما أدرك هروب الصغير منه.. كلب تنازل عن مصروفه أفضل.. توجهت أثناء ترصد زعيق الفاجرة.زوجها لم يعد يقدر عليها فتركها تطيح فى الخلق فيتراجعون ينبهه صوت المحنطة بضرورة تعمير المصيدة فالفئران تأكل خبز الصغار.. إمتى حتعرف إمتى.. أنى بحبك.. إنجلترا قررت إعدام أبقارها. متى إحتلتنا ومتى قامت الثورة؟! ملابس الولد الداخلية.. يا أغلى اسم فى الوجود.. يستشعر شيئا غريبا محشورًا فى حلقه يحاول بصقه.. يبصقه عدة مرات.. دما خالصا.. يتحقق من كوب الشاى يصعق عندما يجد نصفه فقط.



خزف من أعمال الفنان: حسن عثمان



من أعمال الفنان/ مجدى عبد العزيز إمام فى معرضه المقام بقاعة اكسترا بالزمالك


Bibliotheca Alexandrina
0532195